

Die Welt der Religionen in einem Buch

Religion, Ritual und die vergleichende Konstruktion religiöser
Traditionen in den *Cérémonies et coutumes religieuses*
(Bernard & Picart 1723–1737)

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
der Theologischen Fakultät der Universität Zürich
in Religionswissenschaft

vorgelegt von Regula Zwicky
von Glarus Nord (GL)

Zürich, 2019

Die Theologische Fakultät genehmigt auf Antrag von Prof. Dr. Christoph Uehlinger die vorliegende Dissertation, ohne damit zu den darin ausgesprochenen Anschauungen Stellung zu nehmen.

Zürich, den 14. Dezember 2018

Der Dekan: Prof. Dr. Peter Opitz

Inhaltsverzeichnis

Teil I	1
1 Einleitung	2
1.1 Ausgangspunkt	2
1.2 Religionswissenschaftliche Forschungsinteressen und Zugänge	3
1.3 Fragestellung	4
1.4 Forschungsstand	7
1.5 Vorgehen	17
2 Kontextualisierung	19
2.1 Skizze des frühneuzeitlichen Europa	20
2.1.1 Europäische Expansion als globale Interaktion	20
2.1.2 Wissensorganisation	23
2.1.3 Niederlande und Amsterdam	25
2.2 Bernard Picart	28
2.3 Jean-Frédéric Bernard	31
2.4 Werkgeschichte	33
2.4.1 Realisation des Projekts	33
2.4.2 Prävalenz der Kupferstiche	36
2.4.2.1 Bildproduktion	36
2.4.2.2 Kupferstich	37

2.4.2.3	Verhältnis Text und Bild	38
2.4.2.4	Wirkungsgeschichte der Kupferstiche	39
3	<i>Visible Religion</i>	41
3.1	<i>Visible Religion</i> als Forschungsansatz	41
3.2	Methodologische Orientierungen	45
3.2.1	Erwin Panofsky	45
3.2.1.1	Panofskys Drei-Schritte-Modell	45
3.2.1.2	Verdienst und Kritik	49
3.2.1.3	Herausforderungen und Erweiterung	52
3.2.2	Michael Baxandall	54
3.2.3	Kulturwissenschaftliche Erweiterungen	58
3.2.3.1	Kulturwissenschaftliche Bildforschung	58
3.2.3.2	Bilder als Kommunikationsmedien	60
3.3	Eine Methode der religionswissenschaftlichen Bildinterpretation	64
3.3.1	Bildanalyse und -interpretation	65
3.3.2	Religionswissenschaftliches Vergleichen	66
3.3.3	Bild-Vergleich	70
3.3.4	Anwendung auf die <i>Cérémonies et coutumes religieuses</i>	72
3.3.4.1	Bildanalyse und -interpretation	72
3.3.4.2	Bildvergleich	76
3.4	Selektion und Begründung der Fallbeispiele	78
4	Begriffe und Taxonomie	82
4.1	<i>Cérémonies et coutumes</i>	84
4.1.1	Verwendung der Begriffe im Text und in den Bild-Untertiteln	84
4.1.2	Übersetzung und Definition	85
4.1.3	Begründung des Fokus auf Rituale	86
4.1.4	Arbeit an den Bildern: eine kurze Statistik	88
4.1.5	Konsequenz des Fokus auf Rituale	90

Inhaltsverzeichnis

4.1.6	Ritualkritik in der <i>Préface</i> und <i>Dissertation sur le culte religieux</i>	92
4.1.7	Ritualkritik basierend auf den Kupferstichen	94
4.1.8	Schlussfolgerung	99
4.2	<i>religieux</i>	100
4.2.1	Begriffsgeschichte	100
4.2.2	Religion in bildlichen Darstellungen	104
4.2.3	Schlussfolgerung	108
4.3	<i>idolâtre</i>	109
4.3.1	Begriffsgeschichte	109
4.3.2	These aus der Sekundärliteratur: <i>four-fold scheme</i>	112
4.3.3	Reflexion zu <i>idolâtre</i> im <i>four-fold scheme</i>	113
4.3.4	Anwendung des <i>four-fold scheme</i> auf die Kupferstiche	114
4.3.5	Schlussfolgerung	115
4.4	Taxonomie der Religionen	117
4.5	Fazit zu den Begriffsklärungen	120
5	Europäische Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft	122
5.1	Religionsgeschichte Europas oder europäische Religionsgeschichte?	123
5.2	Die wissenschaftliche Entdeckung von Religion	125
5.2.1	Hans G. Kippenberg: Die Entdeckung der Religionsgeschichte (1997)	125
5.2.2	Guy G. Stroumsa: <i>A New Science</i> (2010)	129
5.2.3	Burkhard Gladigow: Europäische Religionsgeschichte (1995) . . .	131
5.2.4	Die sachliche Bedeutung von Bildern in der Geschichtsschreibung	134
5.2.5	Fazit	135
5.3	Schlussfolgerungen	136
5.3.1	Die Entdeckung aussereuropäischer Welten	136
5.3.2	Reflexionen zum <i>paradigm shift</i>	139

Teil II	141
6 Kleinkindrituale	142
6.1 Analyse ausgewählter Kleinkindrituale	142
6.1.1 <i>Le baptême des Réformés</i>	142
6.1.2 <i>Le baptême administré par un prêtre [catholique]</i>	145
6.1.3 <i>La circoncision des juifs portugais</i>	149
6.1.4 <i>On coupe les cheveux, et on donne un nom aux fils de l'Yncas</i> . .	153
6.1.5 <i>Ceremonies que les Mexicains pratiquent à l'égard de leurs enfans</i>	156
6.1.6 <i>Baptême par le feu des Gaures</i>	160
6.1.7 <i>Ceremonie des peuples de Guinée, pour la circoncision d'un enfant</i>	163
6.2 Vergleich der analysierten Kleinkindrituale	166
6.2.1 Vorbemerkungen zum Vergleich	166
6.2.2 Religion als Ritual	167
6.2.2.1 Visuelle Auffälligkeiten	167
6.2.2.2 Umgang mit dem Kleinkind	168
6.2.2.3 Darstellung der religiösen Spezialisten	170
6.2.2.4 Ritualgegenstände und Ritualplätze	171
6.2.2.5 Fazit: Ritualkritik	172
6.2.3 Konstruktion des Vergleichs	173
6.2.3.1 Vergleichbare Elemente auf begrifflicher Ebene	173
6.2.3.2 Vergleichbare Elemente auf visueller Ebene	174
6.2.3.3 Assimilationen, Abgrenzungen, „Exotisches“	175
6.2.3.4 Fazit: Vergleichbarkeit	177
6.2.4 Synthese: „eigen“, „fremd“ und „exotisch“	177
7 Hochzeitsrituale	179
7.1 Analyse ausgewählter Hochzeitsrituale	179
7.1.1 <i>Ceremonie du mariage chez les Reformez, à Amsterdam</i>	179
7.1.2 <i>Ceremonie de mariage [catholique]</i>	182

Inhaltsverzeichnis

7.1.3	<i>Ceremonie nuptiale des juifs portugais</i>	185
7.1.4	<i>Ceremonie nuptiale du Canada</i>	189
7.1.5	<i>Mariage des Mexicains</i>	193
7.1.6	<i>Ceremonie nuptiale des Parsis ou Gaures</i>	196
7.1.7	<i>Leur maniere de se marier [en Guinée]</i>	199
7.2	Vergleich ausgewählter Hochzeitsrituale	202
7.2.1	Religion als Ritual	202
7.2.1.1	Visuelle Auffälligkeiten	202
7.2.1.2	Umgang mit dem Hochzeitspaar	203
7.2.1.3	Darstellung der religiösen Spezialisten	204
7.2.1.4	Ritualgegenstände und Ritualplätze	205
7.2.1.5	Fazit: Ritualkritik	205
7.2.2	Konstruktion des Vergleichs	207
7.2.2.1	Vergleichbare Elemente auf begrifflicher Ebene	207
7.2.2.2	Vergleichbare Elemente auf visueller Ebene	207
7.2.2.3	Assimilationen, Abgrenzungen, „Exotisches“	208
7.2.2.4	Fazit: Vergleichbarkeit	209
7.2.3	Synthese: „eigen“, „fremd“ und „exotisch“	209
8	Todesrituale	211
8.1	Analyse ausgewählter Todesrituale	211
8.1.1	<i>Ceremonies funébres comme on les fait a Amsterdam</i>	211
8.1.2	<i>Le convoi funèbre [catholique]</i>	215
8.1.3	<i>Les Acafoth ou les sept tours, autour du cercueil [des juifs]</i>	220
8.1.4	<i>Ceremonie funèbre des peuples du fleuve Orenoque</i>	223
8.1.5	<i>Convoi funèbre des peuples du Canada</i>	229
8.1.6	<i>Convoi funebre des Mexiquains</i>	232
8.1.7	<i>Funerailles des Parsis</i>	237
8.1.8	<i>Ceremonie funèbre des habitants de Guinée</i>	241

Inhaltsverzeichnis

8.2	Vergleich der analysierten Todesrituale	244
8.2.1	Religion als Ritual	244
8.2.1.1	Visuelle Auffälligkeiten	244
8.2.1.2	Umgang mit dem Verstorbenen	246
8.2.1.3	Darstellung der religiösen Spezialisten	247
8.2.1.4	Ritualgegenstände und Ritualplätze	247
8.2.1.5	Fazit: Ritualkritik	249
8.2.2	Konstruktion des Vergleichs	250
8.2.2.1	Vergleichbare Elemente auf begrifflicher Ebene	250
8.2.2.2	Vergleichbare Elemente auf visueller Ebene	251
8.2.2.3	Assimilationen, Abgrenzungen, „Exotisches“	253
8.2.2.4	Fazit: Vergleichbarkeit	254
8.2.3	Synthese: „eigen“, „fremd“, „exotisch“	254
9	Resultate	256
9.1	Vergleich im Längsschnitt	256
9.1.1	<i>Protestans</i>	257
9.1.2	<i>Catholiques</i>	258
9.1.3	<i>Juifs</i>	259
9.1.4	<i>Indiens occidentaux</i>	261
9.1.5	<i>Perses</i>	262
9.1.6	<i>Peuples d’Afrique</i>	263
9.1.7	Schlussfolgerung aus dem Vergleich im Längsschnitt	263
9.2	Resultate der vergleichenden Analysen	264
9.2.1	Religion und Ritual	264
9.2.2	Konstruktion des Vergleichs	267
9.2.3	Synthese: „Eigenes“, „Fremdes“ und „Exotisches“	268

10 Konklusion	270
10.1 Reflexion	270
10.1.1 Reflexion der Methode	270
10.1.2 Reflexion der Resultate	272
10.2 Ausblick	275
Dank	278
Bibliographie	279
Primärquellen	279
Sekundärquellen	280
Internetquellen	295
Anmerkungen zu Abkürzungen und Zitierweise	297

Teil I

1 Einleitung

1.1 Ausgangspunkt

*[Les religions] conviennent toutes en plusieurs choses, ont mêmes principes et fondements dans l'esprit d'une bonne partie des hommes, s'accordent généralement en la thèse, tiennent même progrès et marchent de même pied. Un peuple est sur cet article le singe de l'autre [...]*¹

Unter dieser Prämisse publiziert der Verleger Jean-Frédéric Bernard zwischen 1723 und 1737 sieben Folio-Bände unter dem Titel *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuple du monde*. Das Werk ist als Kompilation komponiert und impliziert, dass alle Religionen gleichberechtigt nebeneinander gestellt werden können.

Für das Werk wird mit dem Namen des berühmten Kupferstechers Bernard Picart geworben, dessen Bilder das Kernstück des Opus Magnum bilden und die sich auf die sichtbare Manifestation von Religion fokussieren.

Das aus der Zusammenarbeit Bernards und Picarts entstandene Resultat wirft aus religionswissenschaftlicher Perspektive systematische Fragen auf nach dem zugrundeliegenden Religions- und Ritualbegriff, der Konstruktion des Vergleichs und der Wahrnehmung des

¹CCR, *Préface*, Bd.1, 1723: 1.

Eigenen und des Anderen.

Die Kupferstiche zeugen von einer Wirkungskraft und Wirkungsgeschichte, die bis in die heutige Zeit reichen. Augenscheinlich stellen die Bilder die Prämisse des Werkes dar – und berichten von mexikanischen *circoncisions*, pompösen Brautkleidern in Amsterdam und aufgehängten Skeletten am Fluss *Orenoque*...

1.2 Religionswissenschaftliche Forschungsinteressen und Zugänge

Die vorliegende Arbeit will die Forschung um Bernard Picarts Kupferstiche um die im Folgenden aufgeführten Problemfelder, die die Anschlussfähigkeit innerhalb des Faches Religionswissenschaft wie auch darüber hinaus gewährleisten sollen, vertiefen und erweitern. Grundlage für die Ausarbeitung dieser Forschungsinteressen ist die Analyse und Interpretation einer breiten Auswahl von Picarts Kupferstichen aus verschiedensten – auch bisher kaum beachteten – religiösen Traditionen.

*Visible Religion*²

Der Fokus der vorliegenden Arbeit wird auf die Analyse und Interpretation der visuellen Dokumentationen in Bernards und Picarts Werk gelegt. Um dies zu bewerkstelligen, werden zuerst allgemeine theoretische Überlegungen zum Forschungsprogramm *Visible Religion* angestellt, um diese in einem zweiten Schritt in die Ausarbeitung einer religionswissenschaftlichen Methode zur Bildanalyse und -interpretation einfließen zu lassen, die eine gewinnbringende Bearbeitung von Picarts Kupferstichen erlaubt. Die dabei konzipierte Methode soll über den Einzelfall der *Cérémonies et coutumes religieuses* hinaus verwendbar sein und dadurch eine Anschlussfähigkeit an andere Kontexte gewähren.

²Vgl. Kapitel 3 *Visible Religion*.

Analyse ausgewählter Begriffe³

In der vorliegenden Arbeit wird eine Analyse der Schlüsselbegriffe des Werkes Bernards und Picarts, namentlich *cérémonies et coutumes, religieux* und *idolâtre* sowohl auf der Ebene des Textes als auch auf der Ebene der Kupferstiche durchgeführt. Dabei werden verschiedene Ziele verfolgt: Eine solche Analyse trägt zur Interpretation der Kupferstiche bei, erlaubt die Bearbeitung der Fragestellung und dient als Vorbereitung für das nächste genannte Forschungsinteresse.

Einordnung der *Cérémonies et coutumes religieuses* in die Geschichte der Religionswissenschaft⁴

Das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit widmet sich der Frage, in welcher Zeitspanne Ideen und Werke entwickelt wurden, die als religionswissenschaftlich ausgerichtet bezeichnet werden können, welche Grundvoraussetzungen dabei gegeben sein müssen und welche Konsequenzen dies nach sich zieht. Dabei sollen die *Cérémonies et coutumes religieuses* in ebendiesen Kontext eingeordnet werden. Ziel ist eine etwas andere Beleuchtung der Fachgeschichte und das Hinterfragen bisheriger Ansätze.

1.3 Fragestellung

Das erst genannte Forschungsinteresse ist die theoretische und methodische Basis, auf die aufgebaut wird; die zwei letztgenannten Forschungsinteressen resultieren in drei Problembereichen, die den Fokus der Arbeit bilden: a) Darstellung von Religion und Ritual, b) Konstruktion des Vergleichs und c) Umgang mit Grenzziehungsprozesse und -

³Vgl. Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie*.

⁴Vgl. Kapitel 5 *Europäische Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft*.

mechanismen bei der Darstellung eigener und nicht-eigener Rituale. Ausgangslage bilden die Folio-Bände *Cérémonies et coutumes religieuses* und ihre Anordnung und Reihenfolge der Traditionen, ihre Auswahl der Rituale und ihre bewusste Nebeneinanderstellung „aller“ Traditionen. Für die Bearbeitung der Problembereiche wird auf ausgewählte Kupferstiche zu Übergangsritualen fokussiert: Rituale für das Kleinkind, Hochzeitsrituale und Todesrituale. Der Fokus liegt explizit auf den Kupferstichen; Textpassagen werden nur ergänzend zur Identifikation gewisser Bildelemente sowie zur Interpretation hinzugezogen.⁵

a) Der erste Problembereich behandelt die Frage, wie Religion und Ritual im Werk Bernards und Picarts dargestellt sind. Dies erfordert als Erstes eine Analyse, was in diesem Kontext unter *Cérémonies et coutumes* sowie unter *religieux*, und davon abhängig unter *idolâtre* verstanden werden kann. Anhand der daraus resultierenden Taxonomie wird gefragt, wie sie in den Kupferstichen visuell umgesetzt worden sind. So wird nach den Einzelstudien zu den Bildern auf vergleichender Ebene untersucht, aus welchen Komponenten sich das Ritual zusammensetzt, welche Akteure beteiligt sind, ob darauf ein religiöser Spezialist identifiziert werden kann und wie Ritualgegenstände und -plätze dargestellt sind. Mithilfe dieser Untersuchungen kann der Frage nachgegangen werden, inwiefern in den *Cérémonies et coutumes religieuses* eine Ritualkritik (und/oder Religionskritik) ersichtlich wird.

b) Der Vergleich der *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* durch Bernard und Picart ist durch ein aktives Selektionsverfahren auf visueller wie auch textlicher Ebene konstruiert worden. Wie bereits öfters angemerkt, zieht die Nebeneinanderstellung „aller“ religiösen Traditionen eine Gleichberechtigung dieser nach sich sowie eine Neutralisierung der Unterschiede im Vergleich zu früheren Darstellungen zu

⁵Da die *Cérémonies et coutumes religieuses* als Kompilation komponiert wurden und somit aus Texten verschiedenster Autoren mit unterschiedlichsten Sichtweisen bestehen, die nicht identisch sind mit denjenigen Quellen, auf die sich Picart für seine Kupferstiche bezieht, würde die Analyse des textlichen Teils des Werkes andere Fragestellungen aufwerfen (und somit auch andere Resultate hervorrufen) als die weitgehend von einem Kupferstecher und seinem Atelier gezeichneten (obgleich aus verschiedenen Quellen zusammengetragenen) Bildern. Dies kann daher in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Für eine am Kapitel zu Indien exemplarisch dargestellte Untersuchung des Textes vgl. die Ausführungen bei Subrahmanyam, 2017: 103-143; bes. 121; 131.

1 Einleitung

Religion, die Picart als Quellenmaterial eingesetzt hat.⁶ Diese Feststellung wirft jedoch die Frage auf, wie, unter welchen Voraussetzungen und mit welchen Konsequenzen und Kompromissen dieser Vergleich konstruiert ist: implizit durch die Nebeneinanderstellung der Traditionen oder explizit durch bestimmte Bildelemente. Anhand der Einzelbeschreibungen ausgewählter Kupferstiche soll hier analysiert werden, welche Bildelemente auf visueller wie auch auf begrifflicher⁷ Ebene den Vergleich konstruieren. Dabei werden diese Bildelemente in drei Kategorien eingeteilt: „eigen“, „fremd“ und „exotisch“.⁸ Unter Ersterem werden Elemente verstanden, die der Bildbetrachtende als aus dem eigenen Alltag vertraut vorkommen. Dies bezieht sich – siehe die in Amsterdam erschienene Erstausgabe – vor allem auf Rituale, die in Holland durchgeführt werden.⁹ Als „fremde“ Elemente können solche bezeichnet werden, die der Bildbetrachtende zwar kennt, einordnen kann, die jedoch nicht seiner eigenen Lebenswelt entspringen – also

„[...] elements that derive from outside that society, but can still be associated with a specific eternal cultural, historical, and/or geographical group [...]“¹⁰

Die letzte Kategorie, die „exotischen“ Elemente, kann der Bildbetrachtende nicht einordnen, sie erscheinen ihm abstrus, unangemessen, oder eben „exotisch“, verbunden mit Angst vor dem Unbekannten bei gleichzeitiger Anziehungskraft.¹¹

⁶Vgl. bspw. Borgeaud, 2013: 99; Borgeaud/Petrella, 2016: 92; 96-97; Hunt et al., 2010a: 1, 16; Hunt et al., 2010b: 1, 8; von Wyss-Giacosa, 2006: 13; 317 sowie eindrücklich gezeigt anhand der Analyse zu Indien: 117-315.

⁷Unter begrifflicher Ebene werden in erster Linie die Untertitel der Kupferstiche gefasst.

⁸Diese Kategorisierung geschieht in Anlehnung an die Theorie der Kunsthistorikerin Alicia Walker (vgl. Walker, 2012.) Da jedoch ausgehend von Walkers Fallstudie Mechanismen der Interaktion und Hybridität im Fokus stehen, werden die Kategorien für die Analyse des hier im Zentrum stehenden Werkes adaptiert und wird hier nicht weiter auf Walkers Studie eingegangen.

⁹Dies ist, wie im Kapitel 2 *Kontextualisierung* ausgeführt wird, die protestantische Konfession und deckt sich nicht mit der Sichtweise Bernards und Picarts, deren konkrete Religionszugehörigkeit bisher ungeklärt ist.

¹⁰Walker, 2012: xx.

¹¹Vgl. Walker, 2012: xx. Dabei soll bereits vorweggenommen werden, dass es sich hier in der vorliegenden Arbeit nicht um eine trinäre Unterteilung der dargestellten Traditionen in starre Kategorien handelt, sondern ein *shifting*, ein Oszillieren zwischen diesen Kategorien geschehen kann; das heisst, bestimmte Facetten der religiösen Traditionen können in unterschiedliche Kategorien eingeordnet werden und können somit eine Ambivalenz in der Wahrnehmung des Nicht-Eigenen aufweisen.

c) Obgleich alle damals bekannten religiösen Traditionen¹² im Werk nebeneinander gestellt sind und dies eine Relativierung, Neutralisierung oder Europäisierung¹³ „fremder“ und „exotischer“ religiöser Traditionen nach sich zieht, ist zu fragen, welche Konsequenzen und Kompromisse dies in der Realisation impliziert und erfordert hat. So wird abschliessend anhand der aus den vorangegangenen Problembereichen resultierenden Schlussfolgerungen der Frage nachgegangen, wie mit den eigenen – hier: reformierten, Amsterdamer – Ritualen sowie den nicht-eigenen Ritualen umgegangen wird, wie sie bewertet und welche Grenzziehungsmechanismen ins Spiel gebracht werden.

1.4 Forschungsstand

In den letzten Jahren wurden mehrere Print- und Online-Editionen des untersuchten Werkes publiziert,¹⁴ auf die in der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen wird. Zudem erschienen einige Publikationen mit Fokus auf spezifische religiöse Traditionen; vor allem die Kupferstiche zu jüdischen¹⁵ und indischen¹⁶ Traditionen fanden besondere Beach-

¹²Zur Taxonomie der Traditionen vgl. Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie*, bes. 4.3. *idolâtre*.

¹³Wobei sich hier die Frage stellt, wie diese „Europäisierung“ zu verstehen ist. So liegt es nahe, dies auf visuelle, ästhetische Konventionen sowie europäische Grundwerte (als Vorläufer der Menschenrechte) zu beziehen; zu beachten ist jedoch der religiöse Pluralismus Europas: Somit kann „Europäisierung“ nicht auf das Religions- und Ritualverständnis (und damit einhergehender Kritik) bezogen werden, sondern beschränkte sich wohl nur auf die religiöse Tradition und Weltbild des intendierten (protestantischen) Adressatenkreises.

¹⁴Von den Print-Editionen ist vor allen das Werk von Odile Faliu hervorzuheben, das neben einer hervorragenden Einführung die Kupferstiche sowie eine Auswahl an kurzen Quellentexten zu jedem Ritual aus dem Gesamtwerk präsentiert. Vgl. Faliu, 1988. Zu den Online-Editionen vgl.: [Heidelberger historische Bestände, digital](#); [e-rara: Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken](#); [UCLA Library](#).

¹⁵Vgl. dazu bspw. Abramovitch, 1990: 93-99; Baskind, 2007: 40-64; Berti, 2012b: 235-257; Feuchtwanger-Sarig, 2004: 83-96; Pailin, 1984: 193-197; Surowitz, 2009: 136-151; von Wyss-Giacosa, 2006: 74-100; von Wyss-Giacosa, 2010: 283-309; zu Picarts Involvierung in den jüdischen Buchmarkt vgl. auch Offenberg, 2007: 57-80.

¹⁶Vgl. dazu bspw. von Wyss-Giacosa, 2006; von Wyss-Giacosa, 2007: 95-118; von Wyss-Giacosa, 2014: 387-423; Subrahmanyam, 2010b: 197-214. Zu den indischen Miniaturen vgl. auch Forberg, 2015: bspw. 152-184; vgl. dazu ebenso Mitter, 1992: 64; 68; 78.

tung. Diese Publikationen sind vorwiegend ethnographisch, kunsthistorisch und historisch ausgerichtet.

Bis jetzt wurden vier richtungsweisende Bücher veröffentlicht, die über Einzelstudien hinausgehen: 2006 erschien die Dissertation von Paola von Wyss-Giacosa unter dem Titel „Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde*.“¹⁷ Vier Jahre später, 2010, erschien sowohl eine Monographie von Lynn Hunt, Margaret C. Jacob und Wijnand Mijnhardt unter dem Titel „The Book that Changed Europe. Picart & Bernard’s *Religious Ceremonies of the World*“¹⁸ sowie ein Sammelband unter dem Titel „Bernard Picart and the First Global Vision of Religion.“¹⁹ Im Jahr 2016 publizierten Sara Petrella, Kunsthistorikerin und Philippe Borgeaud, Religionshistoriker, mit „Le singe de l’autre“ einen Vergleich zwischen der Darstellung der *Indiens occidentaux* in Joseph François Lafitau’s *Moeurs* und Bernards und Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses*.²⁰ Diese vier Werke werden im Folgenden in chronologischer Reihenfolge kurz vorgestellt.

Paola von Wyss-Giacosa: Religionsbilder der frühen Aufklärung (2006)

Die Ethnologin und Kunsthistorikerin Paola von Wyss-Giacosa hat Bernard Picarts Tafeln der *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde* ihre Dissertation gewidmet. Die daraus entstandene Publikation ist eine angemessene Würdigung des Werkes *Cérémonies et coutumes religieuses*, nämlich ein sehr schön angelegtes Opus mit zahlreichen Abbildungen Picarts und dessen Quellen sowie einer umfassenden Darstellung des Gesamtwerks von Jean-Frédéric Bernard und Bernard Picart. Einleitend präsentiert von Wyss-Giacosa ihre ethnologisch und kunsthistorisch angelegte Fragestellung:

„Ausgehend von Picarts geistiger Haltung [...] wird nach Picarts Absicht gefragt, nach seinem methodischen Vorgehen bei der Erarbeitung eines Bild-

¹⁷Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006.

¹⁸Vgl. Hunt et al., 2010a.

¹⁹Vgl. Hunt et al., 2010b.

²⁰Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016.

1 Einleitung

apparates, in dem die Rituale der gesamten bekannten Welt visuell erfasst wurden und für dessen Erstellung Picart die Niederlande nicht verliess.“²¹

Um dieser Frage nachzugehen, stellt von Wyss-Giacosa eine Auswahl von Kupferstichen aus dem Kapitel zum Judentum – gemäss Picart angefertigt *dessiné d’après nature*, also in Anschluss an Feldforschung – und dem Kapitel zu Indien – das Picart nur aus sekundären Quellen gekannt hat – ins Zentrum ihrer Analyse.

Das Werk von Wyss-Giacosas beginnt mit einer umfassenden, inhaltsreichen Umreissung des Kontextes der *Cérémonies*, die augenscheinlich die wichtigsten Aspekte darstellt. Illustrative Zitate und ausführliche Angaben von Primär- wie Sekundärliteratur erhellen die Darstellung des Kontextes und machen ihn nachvollziehbar. So bespricht die Autorin in ihrer Dissertation nicht nur eine ausführliche Kontextualisierung des Illustrators Picart,²² des Verlegers Bernard²³ und von deren kompilatorisch angelegtem Werk,²⁴ sondern geht auch ausführlich auf geistesgeschichtliche Aspekte des Werkes ein,²⁵ bespricht das Verhältnis von Wort und Bild auf theoretischer Ebene wie im historischen Kontext²⁶ und auf technischer Ebene.²⁷

Von Wyss-Giacosa leistet einen eindrucklichen Beitrag in Bezug auf die Auseinandersetzung mit den Quellen, die Picart für seine Kupferstiche verwendet hat. Sie wird ihrem Anspruch gerecht, den sie einleitend erhebt, nämlich das Werk „so gut wie möglich aus der eigenen Zeit heraus zu dokumentieren und zu begreifen.“²⁸ Des Weiteren zeugt von Wyss-Giacosas Dissertation von tief gehender Arbeit mit Primärquellen rund um Bernard und Picart und ihre Werke. Dadurch leistet sie einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der *Cérémonies* und deren Kontext. Auf diesen Grundlagen gewährt sie dem Leser ihrer Dissertation einen anschaulichen Einblick in die Biographie Bernards und Picarts, in die soziale, ökonomische, religiöse und religionspolitische Situation wie

²¹ von Wyss-Giacosa, 2006: 12.

²² Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 17-31.

²³ Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 45-48.

²⁴ Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 33-45.

²⁵ Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 48-54.

²⁶ Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 62-65.

²⁷ Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 59-62.

²⁸ von Wyss-Giacosa, 2006: 13.

auch in diejenige der Buchhändler, Buchdrucker und Verleger zur Entstehungszeit der *Cérémonies*.

Lynn Hunt/Margaret Jacob/Wijnand Mijnhardt: *The Book that Changed Europe* (2010a)

Lynn Hunt, Professorin für Moderne Europäische Geschichte an der University of California in Los Angeles, Margaret C. Jacob, ebenfalls Professorin für Europäische Geschichte an der UCLA und Wijnand Mijnhardt, gleichfalls Geschichtsprofessor mit Lehrauftrag für Vergleichende Wissenschaftsgeschichte an der Universiteit Utrecht in den Niederlanden, legen mit „The Book that Changed Europe“ ein ambitioniertes Buch vor, das die Relevanz und das Bahnbrechende des Werkes von Bernard und Picart in seinem historischen Kontext begründen will.

Das Werk ist in zwei Teile unterteilt: Der erste Teil – *The World of the Book* – widmet sich dem historischen, geographischen und religionspolitischen Kontext der *Religious Ceremonies of the World*,²⁹ sowie der Biographie und der Intention des Verlegers Bernard und des Kupferstechers Picart. Detailreich erhält der Leser unter anderem Informationen zu religiösen Gruppierungen, zu zeitgenössischen Vorreitern intellektueller Kreise und ihren (religionsphilosophischen) Diskussionen und Schriften, zur demographischen Zusammensetzung der Bewohner der Niederlande und zu ihrer Religionszugehörigkeit,³⁰ Ausserdem erfährt er aus all diesen gewonnenen Erkenntnissen, aus welchen Gründen sich ausgerechnet das damalige Holland als Entstehungskontext für die *Religious Ceremonies of the World* besonders eignete.³¹

Im zweiten Teil – *The Book of the World* – werden einzelne oder zusammengefasste religiöse Strömungen beleuchtet: Bernards und Picarts Annäherung an die jüdischen Gruppierungen Amsterdams,³² ihre kritische Auseinandersetzung mit der katholischen

²⁹Im Gegensatz zum zweiten Werk von Hunt, Jacob und Mijnhardt wird in diesem der englische Titel der *Cérémonies et coutumes religieuses* verwendet. Gründe dafür konnte ich nicht ausfindig machen.

³⁰Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 1 *A Marketplace for Religious Ideas*.

³¹Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 3 *Why Holland?*

³²Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 7 *Familiarizing Judaism*.

1 Einleitung

Tradition,³³ ihre Beschäftigung mit denjenigen Traditionen, die dem *slippery concept*³⁴ „Idolatrie“ in den *Religious Ceremonies of the World* zugeordnet sind,³⁵ eine Kontextualisierung des Islams in der damaligen europäischen Umwelt und Bernards und Picarts Stellung dazu³⁶ sowie religiösen „Sondergruppierungen“ im damaligen Amsterdam.³⁷ So umfasst der zweite Teil Auseinandersetzungen mit allen in den *Religious Ceremonies of the World* enthaltenen Traditionen, obgleich diese teils als einzelne betrachtet und teils sehr grob zusammengefasst werden – mit Ausnahme der eigenen, protestantischen³⁸ Tradition.³⁹

Mit sehr deutlichen Statements wird die Relevanz und die Neuartigkeit des Werkes von Bernard und Picart postuliert, sei es im Titel „The Book that **Changed** Europe“ oder beispielsweise in folgendem Zitat der *Introduction*:

„*Religious Ceremonies of the World* marked a **major turning point** in European attitudes toward religious belief and hence the sacred. It sowed the radical idea that religions could be compared **on equal terms**, and therefore that all religions were equally worthy of respect – and criticism.“⁴⁰

und zwar, indem gezeigt wird, dass „[...] **underlying similarities** even in the strangest and most unlikely places“⁴¹ zu finden sind.

³³Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 8 *Cutting Roman Catholicism Down to Size*.

³⁴Hunt, 2010a: 211.

³⁵Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 9 *Idolatry: West and East*.

³⁶Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 10 *Rehabilitating Islam*.

³⁷Vgl. Hunt et al., 2010a: Kapitel 11 *Dissent, Deist, and Atheism*.

³⁸Der Bd. 6 beinhaltet verschiedenste Traditionen, von Puritanern, Quäker, Anapabisten, Adamiten, Mystikern, Quietisten, Freimaurern, Deisten etc. Die Kupferstiche dazu sind mehrheitlich nicht mit dem Namen Picarts signiert. Die in Amsterdam vorherrschenden Calvinisten jedoch wurden zusammen mit den Lutheranern in Bd. 5 untergebracht.

³⁹Durch die Erörterung der einzelnen (oder zusammengefassten) Traditionen in separaten Kapiteln kann aufgezeigt werden, dass jede Tradition einen Sonderfall und besondere Herausforderung in Bezug auf die Beziehung und den Vergleich zum Eigenen (sprich: Amsterdamer Protestantismus) darstellt, seien dies beispielsweise anti-semitische Überzeugungen, die es zu überwinden gilt, religionspolitische Konflikte zwischen Katholizismus und Protestantismus oder die „exotische Idolatrie“. Dabei werden die Bezugs- und Vergleichspunkte vorwiegend mit den Vorgängern Bernards und Picarts gemacht, jedoch kaum zu den Kupferstichen und Texten über die unterschiedlichen Traditionen innerhalb der *Religious Ceremonies of the World*.

⁴⁰Hunt et al., 2010a: 1. Hervorhebungen durch RZ.

⁴¹Hunt et al., 2010a: 16. Hervorhebungen durch RZ.

Lynn Hunt/Margaret Jacob/Wijnand Mijnhardt: *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion* (2010b)

Die gleichen Wissenschaftler veröffentlichten im selben Jahr ein weiteres Buch zu den *Cérémonies et coutumes religieuses* mit dem Titel *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*: ein Tagungsband mit Beiträgen von siebzehn Kunsthistorikern, Historikern und Kulturwissenschaftlern, alle jeweils mit Forschungsschwerpunkten in unterschiedlichen Epochen und Regionen sowie Kuratoren am *Getty Research Institute*.⁴² Wie schon das erste Buch ist dies ein ebenso ergiebiges wie ehrgeiziges Werk, das verschiedenste Aspekte der *Cérémonies et coutumes religieuses* als „one of the most influential works of comparative religion ever published“⁴³ beleuchten und würdigen will. *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion* ist in drei Teile unterteilt: Der erste Teil widmet sich der Biographie des Autors und Verlegers Jean Frederic Bernard sowie der des Kupferstechers Bernard Picart. Er beschreibt die beiden als religiöse Sucher im religiös heterogenen Amsterdam, ihr Wirken im florierenden, nicht-zensurierten Buchhandel Hollands sowie ihre immensen künstlerischen und verlegerischen Verdienste. Im zweiten Teil folgen Beiträge, die die Beschreibungen Bernards und Picarts der einzelnen religiösen Traditionen und Regionen aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Dabei wenden sie eine andere Herangehensweise als beim oben besprochenen Buch an, das eine Gesamtschau der groben Kapitelunterteilungen präsentiert. In unterschiedlichen, teils auch kontroversen Beiträgen beleuchten die Wissenschaftler in diesem Sammelband Bernards und Picarts Beschreibungen einzelner Religionen wie des Islam sowie einzelner Regionen wie Indien, China, Chollolan und Amerika und fokussieren dabei unterschiedliche Aspekte wie die Quellenlage, spezifische Götterbilder oder Darstellungen zu Krankheit und Tod. Erst durch die genaue Betrachtung partikularer Themen oder gar einzelner Kupferstiche können Erkenntnisse gewonnen werden, die ansonsten unerkannt geblieben wären.⁴⁴ Der dritte Teil setzt die *Cérémonies et coutumes religieu-*

⁴²Zu den verschiedenen Autoren der Beiträge, vgl. Hunt et al. 2010b: 348-349.

⁴³Hunt et al., 2010b: Text auf Buchrücken.

⁴⁴Ein Beispiel dazu wäre die Feststellung, dass die Körper der indigenen Bevölkerung viel gesünder dargestellt wurden als diejenigen der Europäer. Vgl. dazu das Kapitel von Mancall, 2010b: 271-287.

ses wiederum in grössere Zusammenhänge und rektifiziert Bernards und Picarts Werk in ihrem historischen Kontext.

Wie bereits im ersten Werk von Hunt, Jacob und Mijnhardt wird auch hier die enorme Relevanz des Werkes betont: „One of the most famous books ever written on religion.“⁴⁵ Des Weiteren werden auch hier deutliche Aussagen über die Intention Bernards und Picarts gemacht:

„[...] the work helped prepare the ground for religious toleration. It did this by showing in text and image that all religions could be viewed as fundamentally similar in impulse and even in their ritual practices. It thus helped to change the status of religion itself. Belief in eternal truths revealed in the sacred text of the Bible became „religion,“ that is, an object of study, cultural comparison, and individual choice.“⁴⁶

Philippe Borgeaud/Sara Petrella: *Le singe de l'autre* (2016)

Das Werk, dessen Titel eine Formulierung aus dem Vorwort des ersten Bandes der *Cérémonies et coutumes religieuses* aufgreift, wurde von Sara Petrella, einer Kunsthistorikerin mit Forschungsinteressen unter anderem in der Religionsgeschichte aber auch am Bild in der Geschichte der Ethnographie, und von Philippe Borgeaud, einem Religionshistoriker mit Forschungsschwerpunkt unter anderem im 17. und 18. Jahrhundert, verfasst. Das Ergebnis ist ein schönes, reich illustriertes Buch, das von enger Kollaboration der beiden Autoren und ihren Fachgebieten zeugt. Erschienen ist der Band in der Publikationsreihe *Le monde dans une noix*, die zum Ziel hat, Trouvaillen aus der *Bibliothèque de Genève* vorzustellen. In diesem Fall sind das zum einen die *Cérémonies et coutumes religieuses* von Bernard und Picart, respektive die *Peuples des Indes orientales* betref-

⁴⁵Hunt et al., 2010b: 1.

⁴⁶Hunt et al., 2010b: 1.

1 Einleitung

fenden Bände,⁴⁷ zum anderen die *Moeurs des sauvages américains comparées aux Moeurs des premiers temps* des Jesuiten Joseph François Lafitau, ein Werk, dessen Stiche Jean-Baptiste Scotin und seinen Mitarbeitern zugeschrieben werden und das 1724 in Paris veröffentlicht wurde. Beides sind vergleichend angelegte Studien von aussereuropäischen und europäischen Kulturen mit Fokus auf dem Ritual, die zeitgleich aber unabhängig voneinander publiziert worden sind.⁴⁸ Trotz der thematischen Ähnlichkeit sind die Hintergründe der Initianten der Werke unterschiedlich. Lafitau, als jesuitischer Missionar in Neufrankreich tätig, will am Beispiel der Kulturen Amerikas den adamischen Ursprung aller religiösen Überzeugungen und Rituale der Menschheit beweisen und ist überzeugt davon, dass eine universelle Wahrheit in der Vielfalt der Manifestationen verankert ist.⁴⁹ Letztendlich hat dies dazu geführt, die Überlegenheit der christlichen Offenbarung, respektive der katholischen Version davon, zu bekräftigen.⁵⁰ Bernard, im Gegensatz dazu Protestant mit deistischer Tendenz, hat die Absicht die universelle Komponente der Superstition zu zeigen: Sie sei kein abgefallenes Produkt einer entfernten gemeinsamen und vergessenen Wahrheit, sondern Ergebnis einer natürlichen Dysfunktionalität, die – immer und überall – auf dem Wunsch beruhe, Vermittler zwischen dem Göttlichen und dem Menschen einzusetzen.⁵¹

Fokussierend auf die genannten Werke gehen Petrella und Borgeaud der Frage nach, wie die visuelle Kraft der vorliegenden Werke aus dem 18. Jahrhundert nach wie vor auch unsere Imagination prägt.

Im ersten Teil des Bandes werden nach einer ideengeschichtlichen Einbettung die beiden Werke einzeln vorgestellt. Dabei wird insbesondere auf ihre vergleichenden methodischen Ansätze Wert gelegt. Aufgrund ihrer Analyse können Petrella und Borgeaud zeigen, dass die daraus resultierenden Schlüsse Lafitaus und Bernards einander entgegengesetzt sind: Der eine schreibt aus einem theologischen, universalistischen Blickwinkel, der andere

⁴⁷Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 12. Zur Zählweise der verschiedenen Bände vgl. dazu die aufschlussreiche Zusammenstellung auf Seiten 114-115.

⁴⁸Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 49-54.

⁴⁹Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 16; 26.

⁵⁰Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 31.

⁵¹Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 16; vgl. zu den unterschiedlichen Schlussfolgerungen auch 109.

aus einer relativistischen, skeptischen Perspektive.⁵² Trotz entgegengesetzter Theorien Lafitau und Bernards stellen Borgeaud und Petrella fest, dass aufgrund der visuellen Darstellungen, also auf ikonographischer Ebene, eine deutliche Übereinstimmung in bei-der Wahrnehmung der *sauvages américains* zu beobachten ist. Dies führen sie auf „un magasin d’images relevant d’un héritage commun“⁵³ zurück.

Um dies exemplarisch zu demonstrieren, widmen sich Petrella und Borgeaud im zweiten Teil ihres Buches den Illustrationen. Eindrücklich demonstrieren hier die beiden Autoren anhand exemplarisch ausgewählter Bilder aus den *Cérémonies et coutumes religieuses* und den *Moeurs*, wie die Illustratoren zwar deutlich auf frühere Texte und Stereotypen zurückgriffen, diese jedoch beide auf unterschiedliche Weise neutralisierten.⁵⁴ In Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses*, die uns für die vorliegende Arbeit besonders interessieren, gründet ihre Argumentation zum einen auf den Kupferstichen, die mit „B. Picart inv.“ signiert sind, und demnach als eindeutige Erfindung des Kupferstechers selbst gekennzeichnet sind.⁵⁵ Dabei verwendete Picart keine der üblichen Stereotypen zur körperlichen Darstellung aussereuropäischer Menschen – weder Behaarungen noch Tätowierungen, sondern eine helle Haut und europäisches Aussehen; vielmehr sind die aussereuropäischen Menschen – im Sinne des damaligen Geschmacks – schön, machen elegante Gesten und lassen das Gesamtbild *pittoresque* erscheinen.⁵⁶ Ausserdem zeigen sie auf, dass Lafitau und Picart besonders exotisch angesehene Elemente wie der Kanibalismus bei den *Amérindiens* im Gegensatz zu ihren Vorgängern aus dem Bildkanon beseitigten.⁵⁷

⁵²Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 54.

⁵³Borgeaud/Petrella, 2016: 54.

⁵⁴Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 55-104; bes. 74-75.

⁵⁵Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 88-89. Wie weiter unten erwähnt wird, geht die vorliegende Arbeit anders vor und zieht alle in der ersten Edition der *Cérémonies et coutumes religieuses* abgedruckten Kupferstiche bei; die Signaturen werden in der Analyse zwar erwähnt, jedoch kein Unterschied zwischen den verschiedenen Produktionsarten gemacht, da zum einen davon ausgegangen wird, dass die damaligen Bildbetrachter die Kupferstiche (ihre Mitteilungen und Wirkkraft) an sich in ihrer abgedruckten Gesamtheit und ihrem daraus entstehenden Gesamteindruck und nicht die einzelnen Signaturen interessierten sowie zum anderen, dass die nicht selbst erfundenen Bilder Picarts von seinen Quellen zwar übernommen wurden, er jedoch die einzelnen Ikoneme (worunter auch stereotypische Ausgestaltungen fallen konnten) unterschiedlich stark abänderte.

⁵⁶Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 89.

⁵⁷Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 92; 96-97.

1 Einleitung

Petrella und Borgeaud zeigen auf, dass Grenzziehungen, mit der sich die christliche Tradition seit ihren Anfängen konfrontiert sah und die sich insbesondere auch auf die Selbstdefinition auswirkten, verschiedene visuelle Muster hervorriefen, die sich dann im 15. Jahrhundert in der Darstellung der entdeckten Neuen Welt niederschlugen und die sich ein Jahrhundert später mit der Reformation und Gegenreformation zudem auch in der gegenseitigen Darstellung weiterverfolgen lassen.⁵⁸ Anhand der Werke *Moeurs* und *Cérémonies et coutumes religieuses* (am Beispiel der *Indiens occidentaux*) fokussieren Petrella und Borgeaud einen Ausschnitt der Wende zwischen Ende des 17. Jahrhunderts und anfangs 18. Jahrhunderts, in dem sich der stereotype monströse Wilde in europäischen Darstellungen zum zivilisierten Menschen wandelte, um sich dann im 19. Jahrhundert wieder in die andere Richtung zu bewegen.⁵⁹ Zum Schluss ihrer Analyse spannen die beiden Autoren den Bogen zur heutigen Religionsforschung:

„Et pourtant... le sauvage de Lafitau, en tant que »figure« des origines communes, n'est pas si éloigné des rêveries de l'anthropologie évolutionniste; et celui de Bernard, devenu le révélateur de l'arbitraire de nos propres coutumes, semble encore hanter les recherches les plus récentes de l'histoire postcoloniale.“⁶⁰

Den beiden Autoren ist es gelungen, nicht nur erhellende Darstellungen der Werke Lafitaus sowie Bernards und Picarts vorzulegen, sondern auch aufzuzeigen, wie stark die Wirkungskraft der Bilder über die verschiedenen Zeiten hinweg ist. Diese am Beispiel der *Indiens occidentaux* gewonnene Erkenntnis soll in der vorliegenden Arbeit auf die anderen von Bernard und Picart dargestellten religiösen Traditionen angewendet und gegebenenfalls modifiziert werden.

⁵⁸Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 105-106.

⁵⁹Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 105-111.

⁶⁰Borgeaud/Petrella, 2016: 111.

Schlussfolgerungen

Wenn auch unterschiedlich formuliert und unterschiedlich stark betont, gehen die genannten Werke alle von einer Relativierung, Neutralisierung und Gleichstellung aller religiöser Traditionen⁶¹ sowie von einer allgemeinen Religions- und auch Ritualkritik⁶² aus. Insbesondere Hunt, Jacob und Mijnhardt betonen dabei die Neuartigkeit dieser Vorstellung. Argumentiert wird vorwiegend textbasiert wie auch an einer auf bestimmte Traditionen beschränkten Auswahl an Kupferstichen. Daher rührt das Bedürfnis, zum einen diese Thesen an einer breiteren Auswahl von Bildern zu überprüfen und ihre Pauschalität gegebenenfalls zu modifizieren.

Des Weiteren erfordert eine dezidiert religionswissenschaftliche Arbeit eine eingehendere Analyse der Schlüsselbegriffe *cérémonie*, *coutume*, *religieux* und *idolâtre*.⁶³ Eine Überprüfung und Präzisierung dieser Begriffe ist unabdingbar: Erst eine solche Auseinandersetzung erlaubt es, fundierte Aussagen zum Religions- und Ritualverständnis und somit zur Religions- und Ritualkritik zu machen und das Werk und seine Einstellung religionshistorisch wie auch aus der Perspektive der Fachgeschichte der Religionswissenschaft einzuordnen.

1.5 Vorgehen

Das Vorgehen der Arbeit orientiert sich an den aus der Problemstellung resultierenden Untersuchungsbereichen und fokussiert auf drei miteinander verknüpfte Themenfelder, die einen neuen Blick auf das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* erlauben, – mit „[...] dem akuten Bewusstsein, dass alle Phasen, die ein Forschungsprozess durchläuft,

⁶¹Vgl. Kapitel 1.3 *Fragestellung*.

⁶²Vgl. dazu bspw. von Wyss-Giacosa, 2006: 40; 41; 11.

⁶³Vgl. Kapitel 1.2 *Religionswissenschaftliche Forschungsinteressen und Zugänge*.

1 Einleitung

konstruiert und nicht *gegeben* sind.“⁶⁴

Vorbereitend wird eine Kontextualisierung der *Cérémonies et coutumes religieuses* im zweiten Kapitel umrissen. Dabei wird neben der Schilderung der Biographien des Verlegers und des Kupferstechers und der Werkgeschichte auch auf die politische, religionspolitische und soziale Situation des Publikationsortes Amsterdam sowie allgemein der europäischen Expansion und damit zusammenhängender Grenzerweiterung eingegangen. Danach folgt in Kapitel 3 die Bearbeitung des methodischen und theoretischen Teils der Arbeit: die Ausarbeitung eines Vorschlags, wie visuelle Medien gewinnbringend als religionshistorische Quellen möglicher Wissensverarbeitung und -speicherung analysiert, interpretiert und anschliessend verglichen werden können. Das Drei-Schritte-Modell von Erwin Panofsky bildet dabei die Basis, die durch Michael Baxandalls Herangehensweise sowie mit kulturwissenschaftlichen Überlegungen erweitert wird.⁶⁵

Im zweiten Untersuchungsbereich widmet sich die Arbeit in Kapitel 4 der Klärung der im Titel und Untertitel des Werkes genannten Schlüsselbegriffe *cérémonie*, *coutume*, *religieux* und *idolâtre*. Deren Analyse erlaubt die Beleuchtung des Werkes aus der Perspektive der Fachgeschichte der Religionswissenschaft.

Das erste und zweite Themenfeld bilden die Grundlage für die Bearbeitung des dritten Untersuchungsbereichs: Mit der vorgeschlagenen Methode werden ausgewählte Kupferstiche analysiert, interpretiert und verglichen. Die Ergebnisse der Analyse werden im Kapitel zu den Resultaten gebündelt, und die im Kapitel zur Fragestellung vorgestellten Problembereiche werden ausgeführt.

Die in der Konklusion festgehaltenen Ausführungen zu inhaltlichen und methodischen Überlegungen sollen die Anschlussfähigkeit an und Übertragung auf andere Kontexte ermöglichen.

⁶⁴Ginzburg, 2013: 109. Hervorhebungen im Original.

⁶⁵Vgl. dazu das erst genannte Forschungsinteresse im Kapitel 1.2 *Religionswissenschaftliche Forschungsinteressen und Zugänge*.

2 Kontextualisierung

Begonnen wird mit einer Skizzierung der politischen Situation Europas und der damit einhergehenden und verflochtenen geographischen, politischen und kulturellen Grenzerweiterungen und Wissensorganisationen. Danach wird auf die Spezifika der Niederlande und Amsterdams eingegangen, um sich das historische Setting, in welchem die Hauptakteure Bernard Picart und Jean-Frédéric Bernard gewirkt haben, in den Grundzügen erfassen zu können. Nach dem Vorstellen der Biographien des Kupferstechers Bernard Picart und des Verlegers Jean-Frédéric Bernard¹ wird die Kontextualisierung mit der Geschichte des Werks und seiner Rezeption abgeschlossen.

¹Dabei wird vorwiegend auf die biographischen Fakten fokussiert sowie auf die wirtschaftliche, soziale und religionspolitische Situation, wo diese richtungsweisend ist, eingegangen. Auf eine eingehende Analyse, welche weiteren Schriften von den beiden illustriert respektive herausgegeben wurden, wurde weitgehend verzichtet, da nicht immer eindeutig ist, wer der Urheber ist, da zu jeder Zeit vielfach – insbesondere auch durch Jean-Frédéric Bernard – Piraterie betrieben, anonym, nur mit Initialen oder unter einem anderen Namen (insbesondere bei radikalen Schriften) gedruckt wurde. (Vgl. dazu Hunt et al., 2010a: 99-101). Für Informationen zu Illustrationen und herausgegebenen Schriften sei auf von Wyss-Giacosa, 2006; Hunt et al., 2010a und 2010b hingewiesen.

2.1 Skizze des frühneuzeitlichen Europa

2.1.1 Europäische Expansion als globale Interaktion

Die Frühe Neuzeit² war auf politischer Ebene³ einerseits geprägt durch innereuropäische Konflikte zwischen den verschiedenen Republiken und Königreichen sowie zwischen den Konfessionen, andererseits durch „Entdeckungen“ in Übersee, damit einhergehend der europäischen Expansion und dem Kolonialismus.⁴ Dabei wurden die innereuropäischen Konflikte nicht nur in Europa, sondern auch als ständiges Gegeneinander der Mächte in Übersee ausgetragen.⁵

Seit der europäischen Entdeckung der Neuen Welt Ende des 15. Jahrhunderts vergrößerte sich die Welt aus europäischer Sicht stetig.⁶ So wurden, sehr grob gefasst, bis Mitte

²Damit wird die Zeit vom 15. Jahrhundert bis und mit 18. Jahrhundert verstanden, um u. a. auch globale Anschlussfähigkeit zu garantieren. Vgl. dazu Burschel/Juterczenka, 2016: 12.

³Diese politischen Faktoren hatten selbstverständlich auch Konsequenzen auf andere Bereiche wie Wissen (und dessen Organisation, Speicherung und Transfer), Reisepraxis und so weiter.

⁴Dies bezieht sich vorwiegend jedoch nicht ausschliesslich auf die maritime Expansion (und einhergehenden Kolonialismus) der Frühen Neuzeit, sondern auch auf die Expansion an die Grenzregionen Europas. Vgl. dazu auch Kapitel 5.3. *Schlussfolgerungen*.

⁵Für weitere Lektüre zu den innereuropäischen, konfessionellen Konflikte vgl. Pestana, 2009: 33-65. Zu den Seekriegen zwischen den europäischen Mächten wie auch zur Piraterie vgl. Burschel/Juterczenka, 2016: 23.

⁶Mit einer zunehmend dichterem Weltkarte veränderte sich auch die Raumwahrnehmung: „Insofern präsentiert sich die Frühe Neuzeit von der Raumwahrnehmung her als Übergangsphase zwischen den mittelalterlichen, qualitativ geschiedenen «Inselräumen» und jenem euklidischen, homogenen Raumcontainer, der wahrnehmungsgeschichtlich einem langen 19. Jahrhundert anzugehören scheint; der sich im 18. langsam aufgebaut hatte, im 20. unmerklich an Verbindlichkeit einzubüssen begann.“ (Gotthard, 2009: 319.) Im Zuge dessen geschahen auch beim Reisewesen erhebliche Veränderungen; so wurden Reisen im 18. Jahrhundert zwar nicht unbedingt schneller, jedoch berechenbarer und somit sicherer (wenn auch für eine Mehrheit weiterhin unerreichbar). (Vgl. Gotthard, 2009: 320; weiteres zur Reiseerfahrung vgl. auch 315-316.) Trotz einer Weltkarte (aus europäischer Sicht!), die sich vergrößerte und verdichtete, gab es anfangs 18. Jahrhundert, also zur Entstehungszeit der *Cérémonies et coutumes religieuses* weiterhin weite weisse Flecken. So wurde bspw. zu jener Zeit noch immer – ruminierend und wohl auch aus Gründen der Procrastination für grundsätzlich wichtigere Anliegen – nach dem seit der Antike postulierten, hypothetischen Südkontinent, der *terra australis incognita*, die als Gegenwelt fungierte, gesucht. Erst James Cook konnte beweisen, dass ein solch sagenumworbener Kontinent nicht existiert. Ein weiterer weisser Fleck auf der Weltkarte, der zwar bereits von europäischen Schiffen befahren wurde, von dem jedoch nur ungenaue wie auch geheime Karten

des 18. Jahrhunderts Südamerika grösstenteils durch Spanien und Portugal sowie kleine Teile auch durch die Niederlande und Frankreich kolonialisiert. Nordamerika wurde durch Frankreich und England (bzw. ab 1707 als Grossbritannien), Grönland durch Dänemark besetzt, die heutigen Philippinen durch Spanien, das heutige Indonesien durch die Niederlande,⁷ und Küstengebiete Indiens und Afrikas durch verschiedene europäische Kolonialmächte.⁸

Diese Entwicklung brachte nicht nur eine immense Grenzerweiterung und politische Kolonialgebiete (und dadurch wirtschaftliche Errungenschaften) und somit auch Wissen über bisher unbekannte Kulturen, Gesellschafts- und Regierungsformen nach Europa, sondern zeichnete sich als transkultureller Prozess⁹ aus: „Wer von europäischer Expansion spricht, spricht immer auch von Kulturkontakt.“¹⁰ Bei Kulturkontakten kommen unabdingbar Grenzziehungsmechanismen ins Spiel. Einerseits wird ein Grenzverhalten

existierten, war damals die Südsee, deren kartographische Erschliessung ebenfalls James Cook zugeschrieben wird. (Vgl. Hauser-Schäublin, 1998: 30-31; 143.) Aus politischen wie auch wirtschaftlichen Gründen ergab sich seit Mitte des 16. Jahrhunderts die Suche nach einer Nordwestpassage, die einen schnelleren und sicheren Zugang zu Indien gewähren sollte. Dieses Projekt scheiterte jedoch bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Zur Faszination der nördlichen Gebiete im ewigen Eis vgl. auch Bernard, 1715–1738. Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2008: 110-119.

⁷Zur herausragenden „Dutch role in making geography“ vgl. Schmidt, 2009: 35-61; bes. 36.

⁸Vgl. dazu Karte im Putzger, ¹²1994: 64; [Lexis Länderservice](#). Zur Entdeckung und Kolonialisierung des Ostens sei die sehr erhellende Studie zur europäischen Entdeckung der nicht-islamischen asiatischen Religionen und der daraus entstehenden Kulturkontakte von Urs App erwähnt: App, 2000.

⁹Zum transkulturellen Prozess vgl. Burschel/Juterczenka, 2016: 9. Somit kann die Geschichte der „europäischen Expansion“ als globale Interaktion nur mit einer verflechtungsgeschichtlichen Herangehensweise geschrieben werden, ohne ihre Asymmetrien zu vernachlässigen. (Vgl. Burschel/Juterczenka, 2016: 10-11.) Zu den verschiedenen verflechtungsgeschichtlichen Ansätzen vgl. bspw. auch die Studentexte und Einleitungen zum Thema: Bretfeld, 2012: 423-434; Conrad et al., 2007; sowie verflechtungsgeschichtliche Studien: Bayly, 2004; Osterhammel, 2009; Reinhard, ¹⁻³2016; Vink, 2016; oder aus nicht-europäischer Sicht: Chakrabarty, 2000. Da im Folgenden der Fokus jedoch auf dem Werk Bernards und Picarts und ihrer Darstellung von Religionen und der Konstruktion des Vergleichs liegt, wird der verflechtungsgeschichtliche Ansatz nicht weiter verfolgt. Ein weiteres Forschungsfeld könnte jedoch auch die *Cérémonies et coutumes religieuses* im transkulturellen Prozess beleuchten und die Auswirkungen respektive Rückwirkungen einzelner Kupferstiche auf die dargestellten Traditionen untersuchen.

¹⁰Burschel/Juterczenka, 2016: 14. Unter Kulturkontakt wird hier das Zusammentreffen (mind.) zweier Kulturen verstanden, wobei der Akzent auf der Begegnung beruht und die Diversität der Kulturen und ihre jeweiligen Perspektiven miteinbezieht. Urs Bitterli hat den Begriff „Kulturkontakt“ geprägt und vier Formen differenziert, die sich insbesondere in Bezug auf ihre Dauer und Gewaltsamkeit unterscheiden. Da Bitterlis Kategorisierung zwar einleuchtend und durch seine Beispiele erhellend ist, wird von Entitäten her gedacht und es bräuchte eine Verfeinerung und Differenzierung weiterer Formen von Kulturkontakten sowie möglicher Koexistenzen wie auch schleichender, nicht exakt identifizierbarer Übergänge (vgl. dazu auch Osterhammel, 2016: 37; 48.); zum Kulturkontakt bei Urs Bitterli vgl. Bitterli, 1986: 17-54; Bitterli, ³2004: 81-179.

an dieser kulturellen Grenze erzwungen, wobei, nach Jürgen Osterhammel, unterschiedliche Möglichkeiten vorliegen: Inklusion, Akkommodation, Assimilierung, Exklusion, Segregation, Extermination.¹¹ Andererseits beziehen sich diese Grenzziehungsmechanismen auch auf die Reflexion der Kulturkontakte; wobei die Grenzen immer eine Frage der Aushandlung sind und nicht per se gegeben:

„[...] Was als «andersartig» und «fremd» wahrgenommen wird, ist nicht anthropologisch festgelegt, sondern kulturspezifisch nach Ort und Zeit variabel [...].“¹²

So können beispielsweise islamisch geprägte Regionen oder Grenzregionen, wie die der Samen, als weiter weg und „fremder“ empfunden werden als eine Kolonialstadt wie Batavia, die ihrem Aussehen nach einer niederländischen Stadt gleicht.¹³ Diese Grenzziehungsmechanismen wirken sich nicht nur auf die Wahrnehmung des ‚Anderen‘ aus, sondern es geschieht gleichfalls eine Rückkoppelung an die Wahrnehmung des ‚Eigenen‘, eine Selbstdefinition. Welche Grenzziehungen in den *Cérémonies et coutumes religieuses* gezogen wurden, wird im weiteren Verlauf der Arbeit zu klären sein.

¹¹Vgl. Osterhammel, 2016: 53-54. Wie oben bereits erwähnt, liegt in der vorliegenden Studie der Fokus nicht beim Kulturkontakt, sondern bei der Sicht Bernards und Picarts. Aus diesem Grund werden die genannten Grenzverhalten nicht weiter ausgeführt. In Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* ist jedoch bedenkenswert, welche Grenzziehungspraktiken bei den dargestellten Traditionen seit dem ersten Kulturkontakt der Europäer mit einer indigenen Bevölkerung vollzogen wurden. Ein Exempel dazu ist auf den Kupferstichen zu den Inkas ersichtlich, wo es sich – zumindest scheinbar – um eine Akkommodation handelt: Ein indigenes Ritual wirkt trotz Kolonialisierung noch immer authentisch, da es sich – davon geht der Bildbetrachtende vermutlich aus – um ein gegenwärtig existierendes und nicht um ein historisches Ritual zu handeln scheint, das in einer Stadt mit europäischem Erscheinungsbild ausgeführt wird.

¹²Osterhammel, 2016: 48; vgl. auch 49-52.

¹³Vgl. Osterhammel, 2016: 49.

2.1.2 Wissensorganisation

Das Wissen, das durch die europäische Expansion nach Europa gebracht wurde, musste verstanden, klassifiziert, reflektiert und in bereits bestehende wie ggf. auch neue Wissensordnungen eingeordnet werden.¹⁴ Eine Lösung des Problems dieser Situation¹⁵ strebten Bernard und Picart in ihrem Werk an.

In Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* sind drei Faktoren der Wissensorganisation in der Frühen Neuzeit zu nennen: Erstens wurden neben Reiseberichten,¹⁶ die fremde Länder schilderten, auch enzyklopädisch angelegte Wissenskompendien zunehmend populär und ermöglichten selbständige Wissensaneignung und -verarbeitung,¹⁷ was ihren kommerziellen Erfolg ausmachte.¹⁸ Der florierende Buchdruck ermöglichte eine Reproduktion von Wissen, und

„[...] führte die Möglichkeit an verschiedenen Orten identische Texte lesen und identische Bilder betrachten zu können, zu einer Standardisierung des Wissens.“¹⁹

Zweitens gewannen Kunst- und Wunderkammern mit Sammlungen „exotischer“ Objekte grosse Beliebtheit.

¹⁴Vgl. dazu bspw. Burschel/Juterczenka, 2016: 26. Dabei stellte Religion nur einen der möglichen Klassifikationsrahmen dar, „fremde Erfahrungen ordnungstiftend [zu] rastern“ (Vgl. Gotthard, 2009: 313.), andere wären bspw. auf politischer Ebene (Staat, Herrschaftsgebiet etc.), Geschlecht, Beruf und so weiter. Vgl. dazu Gotthard, 2009: 311.

¹⁵Vgl. Kapitel 3.2.2 *Michael Baxandall*.

¹⁶Zu den Reiseberichte vgl. bspw. Rubiés, 1995: 3; Stroumsa, 2010: 27; von Wyss-Giacosa, 2008: 110-119, bes. 114-115; von Wyss-Giacosa, 2007: 100; 109.

¹⁷Vgl. Zedelmaier, 2009: 77; 79. Zu Lesetechniken, Kompilationen, Wissensproduktionen, Zensieren etc. vgl. den Sammelband: Mulsow/Zedelmaier, 2001.

¹⁸Vgl. Zedelmaier, 2009: 79. Als Folge dessen wurde auch Kritik geäußert, dass der Leser, der sonst keinen Zugang zu Bücher gehabt hätte, alleingelassen wurde ohne Lehrer, als Folge dessen entstanden Leseinstruktionen und Anleitungen für die Wissensaneignung sowie Listen verbotener Bücher; so verwundert es nicht, dass auf diesen *Indices librorum prohibitorum* „Werke enzyklopädischer Wissensvermittlung protestantischer Provenienz besonders stark vertreten waren.“ (Zedelmaier, 2009: 79; vgl. auch 79-89.)

¹⁹von Wyss-Giacosa, 2007: 100.

„Nur vordergründig um Fremddefinition ging es auch in den frühneuzeitlichen Sammlungen. [...] Das Sammeln wirkte unter anderem dadurch auf Europa zurück, dass Sammler, Beschaffer und Betrachter fremdländischer Objekte in den sogenannten Kunst- und Wunderkammern durch die Abgrenzung von Phänomenen wie dem Kannibalismus ihre eigene Identität bekräftigen konnten.“²⁰

Ogleich nicht räumlich konzipiert, stellen die *Cérémonies et coutumes religieuses* eine Art Wunderkammer in Buchform dar, wobei neben der Wahrnehmung des Fremden die Selbstwahrnehmung gleich wichtig erscheint.

Ein dritter damit verbundener Faktor sind Sammlungsobjekte wie indische Miniaturen, die neben Gewürzen, Edelmetallen oder auch Tulpen als Exportgüter nach Europa gebracht wurden. Während diese Güter beispielsweise von den Portugiesen in Klöstern untergebracht und nur einem kleinen Kreis zugänglich gemacht wurden, war die Nachfrage danach in England und in der Niederlande folgenreicher: Händler waren bereit, hohe Summen dafür zu zahlen, um sie in ihre Sammlungen integrieren zu können. Ein lebendiges, verflochtenes soziales Netz von Händlern, Sammlern und Künstlern sorgte dafür, dass letztere ebenfalls Zugang zu indischen Miniaturen – den ersten verfügbaren authentischen Bildquellen – erhielten. In singulären Prozessen bearbeiteten Künstler wie Rembrandt, Willem Schellinks oder auch Bernard Picart dieses Bildmaterial und machten es einem grösseren Publikum zugänglich. Einer der wichtigsten Hauptumschlagplätze für eben diese Exportgüter war Amsterdam.²¹

²⁰Burschel/Juterczenka, 2016: 27. Zu den Wunderkammern vgl. auch Siegel, 2006: 157-182; Subrahmanyan, 2017: 32; Schmidt, 2009: bspw. 35; 44; 51; 59.

²¹Vgl. dazu die sehr anregende und erhellende Studie von Forberg zur Rezeption indischer Miniaturen in der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts: Forberg, 2015. Zu Amsterdam als Hauptumschlagplatz für Exportgüter vgl. Forberg, 2015: 9.

2.1.3 Niederlande und Amsterdam

Im Folgenden werden drei miteinander verwobene Aspekte der historischen Kontextualisierung Amsterdams anfangs des 18. Jahrhunderts angesprochen: die politische Konstellation, die religionspolitischen Bedingungen und die damit verbundenen sozialen Strukturen sowie die Situation des Buchmarktes.

Während die Niederlande²² im 17. Jahrhundert als eine der europäischen Gross- und Kolonialmächte fungierten, sank die Republik nach dem Friedensvertrag von Utrecht im Jahr 1713 zur Mittelmacht herab, blieb jedoch ökonomisch weiterhin wichtig.²³ Über die Amsterdamer Börse, das Ostindische wie desgleichen das Westindische Handelshaus gelangten Informationen aus Übersee nach Amsterdam;²⁴ so stellten die Häfen Hollands einen international durchmischten Umschlagplatz von Waren und Menschen, ihren Ideen und ihren Kulturen dar.²⁵

Seit den Anfängen der Auseinandersetzungen zwischen den protestantischen Niederlanden und dem katholisch regierten Spanien waren die *Verenigde Nederlanden* ein Zufluchtsort für verfolgte Protestanten. Diese, vor allem aus Frankreich und Belgien kommenden Flüchtlinge gründeten in den holländischen Städten Kirchen protestantischer Ausrichtung, insbesondere hugenottischer Prägung, und wurden offiziell anerkannt;²⁶ sie bildeten lediglich eine weitere Gruppierung neben einer Vielzahl anderer protestanti-

²²Mit den Niederlanden wird hier das Territorium der *Republiek der Zeven Verenigde Provinciën* bezeichnet, mit Holland vorwiegend die betreffenden Städte Amsterdam, Rotterdam, Delft, Den Haag und Leiden.

²³Vgl. Erbe, 2007: 196. Zu den Konflikten mit der französischen wie auch spanischen Krone und den Niederlanden, vgl. Hunt et al., 2010a: bes. 71-73. Zum Import- und Exporthandel vgl. Vink, 2016.

²⁴Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 99.

²⁵Zu Amsterdam als „Magasin de l’Univers“ vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2006: 100; von Wyss-Giacosa, 2007: 99-101.

²⁶Vgl. Hunt et al., 2010a: 71-72. Unter den französischen Emigranten befanden sich Buchhändler, Lehrer, Pfarrer, die auch die französische Sprache verbreiteten; diese französischen „libraires-érudits“ bildeten eine Gemeinschaft von Handelsmännern und Gelehrten, und in der Folge Mitglieder der *République des Lettres* (vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 23.). Hunt et al. zeigen eine aufschlussreiche Karte mit dem Verzeichnis französischer Buchhandlungen in Amsterdam, die von eindrucklicher Quantität zeugt: Hunt et al., 2010a: 95.

scher Strömungen.²⁷ Die Niederlande wurden zum Zufluchtshafen für religiöse Minderheiten und Exilgemeinschaften. Es wird geschätzt, dass im 17. und 18. Jahrhundert über anderthalb Millionen Menschen in die niederländischen Städte emigrierten, wobei niederländische Landbewohner, die in die Städte kamen, ein Drittel ausmachten. Zwei Drittel davon kamen aus dem Ausland.²⁸ Somit geht man davon aus, dass der Anteil der ausländischen Bevölkerung Amsterdams Ende des 17. Jahrhunderts bei über zehn Prozent lag.²⁹ Darunter waren nicht nur verfolgte Calvinisten, sondern auch Lutheraner, Katholiken, Juden³⁰ und andere Verfolgte, die in die Niederlande, wo grundsätzlich Religionsfreiheit galt, emigrierten. Dies führte nicht nur zu einer immensen religiösen Diversität, sondern auch einer sozialen, kulturellen und somit auch sprachlichen Heterogenität, die sich nicht nur auf das gesellschaftliche Zusammenleben, sondern auch auf die Handelsbeziehungen zwischen Handelspartnern mit unterschiedlichsten Hintergründen bezüglich Konfession, Sprache, Herkunft etc. auswirkte.³¹ Dieser Pluralität an unterschiedlichen religiösen Richtungen wurde nicht nur mit Toleranz begegnet, sie wurde auch zum fruchtbaren Boden für neue Ideen und (innerchristliche) Religionsdiskurse.³² Die religiöse Toleranz in den Niederlanden wurde unter dem Ethos „live and let live“³³ gelebt; die Regierung hingegen bestand vornehmlich aus orthodoxen Calvinisten.³⁴ Holland zeichnete sich zudem durch einen florierenden Buchhandel aus, der einen multilingualen, darunter auch den für Bernard und Picart interessanten französischen Markt

²⁷Vgl. Hunt et al., 2010a: 76, die das anschaulich beschreiben: „French Calvinists jostled Italian freethinkers, defrocked French priests, English deists and spies, Quakers, Moravians, breakaway sects from Dutch Calvinism including one known as the Hebrews, Dutch Calvinist ministers who denied the existence of the devil and hence the possibility of witchcraft, Socinians (anti-Trinitarians), and a multitude of homegrown Spinozists, [...]“

²⁸Vgl. Hunt et al., 2010a: 78.

²⁹Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 23.

³⁰Zur Situation der Juden in Amsterdam vgl. auch den ausführlichen Artikel von Silvia Berti: Berti, 2012a: 29-55; Maia Neto, 1996: 425-437.

³¹Vgl. Hunt et al., 2010a: 78; Jacob, 2014: 102.

³²Vgl. Hunt et al., 2010a: 76. Anzumerken ist des Weiteren, dass sich die Niederlande auch in der universitären Landschaft vom übrigen Europa abhob. (Vgl. Hunt et al., 2010a: 80-81.)

³³Hunt et al., 2010a: 82.

³⁴Vgl. Hunt et al., 2010a: 82.

aufwies³⁵ und die Hälfte des gesamteuropäischen Buchmarktes ausmachte.³⁶ Im Gegensatz zur strengen Zensur Frankreichs gewährte die calvinistische Regierung der Niederlande eine relative Pressefreiheit.³⁷ Daher reisten die aufklärerischen Denker wie Voltaire, Montesquieu, Diderot oder Rousseau in die Niederlande, um ihre Schriften zu drucken.³⁸ Dies zeigt die wichtige, unabdingbare Rolle der Niederlande für die Aufklärung:

„Indeed we might well ask if there would have been a French Enlightenment in print without the Dutch publishers.“³⁹

Des Weiteren zeichnete sich Holland zu jener Zeit durch den im europaweiten Vergleich geringen Analphabetismus aus,⁴⁰ der sich unter anderem auch in den Haushalten widerspiegelte: Drei Viertel aller Haushalte besaßen Bücher, was wiederum den Buchmarkt zum Blühen brachte.⁴¹ Private Bibliotheken in der Grösse, wie sie Bernard (circa 1700 Bücher) und Picart (circa 2000 Bücher) besaßen, waren jedoch kaum üblich.⁴²

³⁵Vgl. Hunt et al., 2010a: 76-77. In Amsterdam konnten alle europäischen Sprachen gesetzt und gedruckt werden: wie bspw. niederländisch, französisch, deutsch, englisch, italienisch, lateinisch, griechisch, hebräisch, jiddisch, russisch, ungarisch oder auch armenisch. (Vgl. Hunt et al., 2010a: 86.) Auch der jüdische Buchmarkt war sehr aktiv, wo auch Picart, wenn auch marginal, eine Rolle spielte. (Vgl. dazu Offenberg, 2007: 57-80.) Als weiterführende Lektüre zur niederländischen Republik als Zentrum des europäischen Buchmarktes vgl. dazu den ausführlich und vielseitige Facetten beleuchtende Sammelband von Berkvens-Stevelinck et al., 1992; sowie den Artikel von Laura Cruz, der u. a. Zensur- und Marktmechanismen bespricht: Cruz, 2009: 119-137.

³⁶Vgl. Hunt et al., 2010a: 86. Amsterdam verzeichnete zu jener Zeit doppelt so viele Buchdrucke wie Den Haag. (Vgl. Hunt et al., 2010a: 86.) Obgleich eben Amsterdam als das grösste Zentrum für Buch- und Verlagswesen angesehen wird, so befinden sich weitere Zentren in Den Haag, Rotterdam, Leiden und Utrecht. (Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 23.)

³⁷Vgl. zur Durchführung der Pressefreiheit respektive Zensur in den Niederlande vgl. Hunt et al., 2010a: 83-84.

³⁸Vgl. Hunt et al., 2010a: 87-88.

³⁹Hunt et al., 2010a: 88. Wobei selbstverständlich beachtet werden muss, dass der niederländische Buchmarkt durch die politische wie auch insbesondere religionspolitische Situation positiv beeinflusst wurde und sich diese Faktoren gegenseitig stärkten. Als weiterführende Lektüre zur Rolle der Niederlande in der Aufklärung sei auf den vielschichtig und verschiedene Facetten beleuchtenden Sammelband, herausgegeben von Berkvens-Stevelinck, Israel und Posthumus Meyjes hingewiesen: Berkvens-Stevelinck et al., 1997.

⁴⁰Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 23; Cruz, 2009: 126.

⁴¹Vgl. Hunt et al., 2010a: 84-85. In den 1730er und 1740er Jahren befand sich in fast jeder Strasse Amsterdams eine Buchhandlung. Die Kalverstraat, wo Bernard und Picart wohnten, verzeichnete dabei die höchste Dichte mit achtzehn Buchhandlungen. (Vgl. Hunt et al., 2010a: 88.)

⁴²Vgl. Hunt et al., 2010a: 86; Jacob, 2014: 108.

All diese Faktoren zeigen, dass Bernard und Picart zur richtigen Zeit am richtigen Ort waren:

„With the depth and breadth of its publishing businesses, the range of its seaborne trade, and the variety of its religious persuasions, Holland proved to be the best place in the world [...]“⁴³

2.2 Bernard Picart

Bernard Picart, dessen Hand und Vorstellungskraft die in der vorliegenden Arbeit im Fokus stehenden Kupferstiche geschaffen hatte, wurde am 11. Juni 1673 als Sohn der Angélique Tournant und des Etienne Picart in Paris geboren. Die Beschäftigung mit Buchhandel und der Stecherkunst lag in der Familie: Bereits Bernards Grossvater war Buchhändler, sein Vater Verleger und Kupferstecher. Dieser war es auch, der seinen Sohn in die Kunst des Kupferstechens einführte. Bernard Picart genoss eine solide Ausbildung bei hervorragenden Lehrern.⁴⁴ Im Jahr 1696 führte ihn eine erste Reise in die Niederlande, wo er an der Kunstakademie in Antwerpen den Zeichnungspreis erhielt.⁴⁵ Darauf reiste er weiter nach Holland, wo er arbeitete und vorwiegend Frontispize für Reise-, Geschichts- und Theaterbücher sowie Illustrationswerke schuf. Hier beschäftigte er sich auch mit den Schriften des reformierten Theologen Jean Claude. Zwei Jahre später kehrte er wegen des Todes seiner Mutter und der schweren Erkrankung seines Vaters nach Paris zurück.⁴⁶ Im April 1702 heiratete Bernard Picart seine erste Frau Claudine Prost, die mütterlicher- wie väterlicherseits aus einer Buchhändler- bzw. Verlegerfamilie stammte.

⁴³Vgl. Hunt et al., 2010a: 88. Vgl. dazu auch Veldman/Richards, 2007/2008: 111.

⁴⁴Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 19. Zu Picarts Zugang zur Malerei vgl. Berti, 2012: 265. Anmerkung: Derselbe Artikel ist auch unter dem Titel „Ancora su Bernard Picart. Alcune sue importanti opere ritrovate“ erschienen.

⁴⁵Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 19. Mehr zur künstlerischen Szene in Antwerpen, vgl. Hunt et al., 2010a: 49; 52.

⁴⁶Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 19-20.

Zurück in Frankreich setzte er sich weiter mit dem Protestantismus auseinander, nahm dazu auch in der Öffentlichkeit in Bild und Text Stellung und arbeitete unter anderem an religionspolitischen Aufträgen.⁴⁷ Nach der Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahr 1685 wurde die Ausübung der protestantischen Lehre und des protestantischen Glaubens untersagt, und es wurde den Protestanten verboten, Berufen wie Buchhändler oder Verleger nachzugehen. Nach dem Tod seiner Frau im Jahr 1708 – die gemeinsamen Kinder waren schon im Kleinkindalter gestorben – blieben nur Bernard Picart und sein kranker Vater übrig. In dieser Situation nahmen Pläne zur Auswanderung konkrete Form an. Neben religiösen Motiven wurden diese auch aus beruflichen und wirtschaftlichen Gründen angetrieben:⁴⁸ Während in Frankreich Buchdruck und Verlag dem Staat und somit auch der französischen (katholischen) Zensur untergeordnet worden waren, florierte der Buchmarkt in den Niederlanden.⁴⁹ Frankreich kämpfte zudem mit einer wirtschaftlichen Krise.⁵⁰ Auch andere Orte wie Genf, London oder Berlin wären als Zufluchtsort für protestantische Flüchtlinge in Frage gekommen, sie boten jedoch nicht die wirtschaftlichen Möglichkeit der Niederlande.⁵¹ Erst schien eine Auswanderung nach Schweden in Frage zu kommen; Picart hatte dort bereits früher Aufträge und er hegte eine grosse Bewunderung für Descartes.⁵² Dann jedoch entschieden sich Picart, sein Vater sowie sein Freund Prosper Marchand, in die Niederlande zu emigrieren.⁵³ Anfangs liessen sie sich in Den Haag nieder, wo sie im Frühjahr 1710 ein Haus an der Hoogstraat mieteten. Hier konvertierten sie offiziell auch zum Protestantismus und wurden Mitglieder der wallonischen Kirche.⁵⁴ Zu welcher partikularen religiösen Tradition Marchand und Picart sich letztendlich zugehörig fühlten, bleibt jedoch offen, und Marchand und Picart bezeichneten sich (und wurden auch von anderen so bezeichnet) als Angehörige von *geen religie*.⁵⁵ Als

⁴⁷Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 20.

⁴⁸Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 21; Veldman/Richards, 2007/2008: 94.

⁴⁹Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 22-23.

⁵⁰Vgl. Hunt et al., 2010a: 68.

⁵¹Vgl. Hunt et al., 2010a: 69.

⁵²Für weitere Hinweise zu Descartes vgl. auch Hunt et al., 2010a: 57-61.

⁵³Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 21-22. Zu Prosper Marchand vgl. bspw. auch Berkvens-Stevelinck, 1978.

⁵⁴Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 24.

⁵⁵Vgl. Hunt et al., 2010a: 67-68; Jacob, 2014: 103; 112. Zur religiösen Selbstzuschreibung Marchands vgl. Berti, 2012c: 259.

Mitglieder bei der Gesellschaft der *Chevaliers de la Jubilation*, einer Vereinigung, die vorwiegend aus französischen Emigrierten bestand, konnten sie sich unter Gleichgesinnten mit der Auseinandersetzung und Verbreitung religionskritischer Inhalte beschäftigen.⁵⁶ Picarts persönliche Bibliothek, die unter anderem aus einer Vielzahl wissenschaftlicher und religionsphilosophischer Schriften bestand, widerspiegelt diese Auseinandersetzung mit der Materie⁵⁷ – zum einen auf intellektueller Ebene und, wie die *Cérémonies et coutumes religieuses* später zeigen, zum anderen auch auf künstlerischer Ebene. Ab 1711 wirkte Bernard Picart als Kupferstecher und Händler in Amsterdam; zwei Jahre später liess er sich in der Gilde der Buchhändler und Drucker eintragen.⁵⁸ Im Gegensatz zu Paris boten die Niederlande einen viel lebendigeren Austausch für Künstler, Maler, Kupferstecher, Buchdrucker, -binder und -händler, Dekorateure, Glashersteller etc.⁵⁹ Bernard Picart heiratete im Jahr 1712 seine zweite Frau Anna Vincent, Tochter von Anna Yver und dem Papierhändler Ysbrand Vincent.⁶⁰ Mit ihr zog er drei Töchter gross – als Mitglieder der wallonischen Kirche.⁶¹ Bereits in Paris erlangte Bernard Picart eine internationale Reputation⁶² und erzielte auch in den Niederlanden grosse Erfolge und Anerkennung als Kupferstecher. Er erarbeitete sich eine starke Stellung und erlangte hohes Ansehen als Illustrator.⁶³ Dies ermöglichte ihm die Eröffnung einer Werkstatt und Ausbildungsstätte, in der er talentierte Schüler beschäftigen sowie das mit Jean-Frédéric Bernard geplante Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* realisieren konnte. Besonders erwähnt werden soll ein Schüler Picarts, der Zürcher David Herrliberger (1697–1777), der fünf Jahre bei Picart arbeitete.⁶⁴ Später zurück in der Schweiz gab er unter vielem anderen die deutschsprachige Ausgabe der *Ceremonien* heraus und ergänzte diese mit Ritualen der reformierten Kirchen der Stadt und Landschaft Zürichs. Durch seine begab-

⁵⁶Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 24; 25. Margaret Jacob deutet diese Vereinigung als eine frühe Loge der Freimaurer, Christiane Berkvens-Stevelinck und Elisabeth Eisenstein jedoch sehen diese Gemeinschaft als „Société badine et philosophique.“ Mehr dazu vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 25.

⁵⁷Vgl. Hunt et al., 2010a: 45-70; bes. 61; 63-64.

⁵⁸Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 26.

⁵⁹Vgl. Hunt et al., 2010a: 49.

⁶⁰Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 26.

⁶¹Vgl. Hunt et al., 2010a: 45.

⁶²Vgl. Hunt et al., 2010a: 56.

⁶³Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 26-27.

⁶⁴Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 26.

ten Schüler hatte Picart „noch aus zweiter Hand Einfluss auf die Illustrationskunst.“⁶⁵ Am 8. Mai 1733 starb Bernard Picart, „[...] the most famous engraver of the eighteenth century after Hogarth [...]“⁶⁶, nach einem halben Jahr schwerer Krankheit. Beigesetzt wurde er in der *Walenkerk* in Amsterdam.⁶⁷

Die Biographie Picarts zeigt, dass er Zeit seines Lebens von einem künstlerischen Milieu seitens seiner Familie, der angeheirateten Familien wie auch der Gilde umgeben war und in seiner Auseinandersetzung mit religionsphilosophischen Themen Gleichgesinnte gefunden hatte. In seiner Biographie schlägt sich eine gewisse Sensibilisierung für die Stellung religiöser Minderheiten nieder.⁶⁸

2.3 Jean-Frédéric Bernard

Jean-Frédéric Bernard, der spätere Herausgeber der *Cérémonies et coutumes religieuses*, wurde im Jahr 1683⁶⁹ in Velaux (Provence) als Sohn von Catherine Grub und Barthélemy Bernard, einem hugenottischen Pfarrer, geboren.⁷⁰ Mütterlicher- wie väterlicherseits stammte Jean-Frédéric Bernard aus einer intellektuellen Familie von Wissenschaftlern und Pfarrern, die über ein kosmopolitisches Netzwerk sowie Handelsbeziehungen in den Niederlanden wie auch in der Schweiz verfügten. Aufgrund der Aufhebung des Edikts von Nantes floh die Familie 1686, Jean-Frédéric noch im Kindesalter, nach Amsterdam. Die gute Vernetzung der Familie Bernard garantierte ihnen in den Niederlanden eine gesicherte Stellung.⁷¹ Statt in die beruflichen Fussstapfen seiner Vorfahren zu treten, stieg

⁶⁵Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 27; vgl. dazu auch Kapitel 4.4 *Taxonomie der Religionen*.

⁶⁶Hunt et al., 2010a: 1.

⁶⁷Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 30. Für eine ausführlichere Biographie sei besonders auf Faliu, 1988: 9-18 hingewiesen.

⁶⁸Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 28.

⁶⁹Zur exakten Jahreszahl gibt es unterschiedliche Angaben. So gehen Hunt et al. vom Jahr 1680 aus; bei von Wyss-Giacosa, 2006: 45 findet man die Angabe, dass Bernard um das Jahr 1683 geboren sei.

⁷⁰Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 45.

⁷¹Vgl. Hunt et al., 2010a: 90-93.

Jean-Frédéric in das Handelswesen ein.⁷² Eine erste Tätigkeit führte ihn nach Genf, wo er unter anderem für Pierre Bayle arbeitete, danach zurück in Amsterdam als Agent für Genfer Verleger. 1711 wurde er Mitglied der Büchergilde in Amsterdam. Selbst als Verleger tätig, gab er eine Vielzahl unterschiedlicher Reiseberichte, Abhandlungen über religiöse Traditionen der Antike und auch der damaligen Zeit sowie freigeistliche theologische Untersuchungen heraus.⁷³ Während Europa mit religionspolitischen Unruhen kämpfte, forderte Bernard, dass Religion zur Privatsache des einzelnen Bürgers erklärt werden sollte, damit ein friedliches Zusammenleben gewährleistet werden könne.⁷⁴

Im Jahre 1715 heiratete Jean-Frédéric Bernard seine erste Frau Jeanne Chartier, eine junge, sehr wohlhabende Frau. Sie besass unter anderem eine Immobilie an der Keizersgracht in Amsterdam – damals wie heute eine der teuersten Strassen der Stadt. Nur wenige Monate nach der Hochzeit starb Jeanne und hinterliess dem Witwer ein grosses Erbe, das seinem Verlagswesen neue Möglichkeiten und grossen Aufschwung ermöglichte. Denn trotz des florierenden Buchhandels in den Niederlanden war das Geschäft auch ein hartes Pflaster. Drei Jahre später, 1718, heiratete er erneut eine reiche Frau, Marie Sophie Lacoste.⁷⁵

Das Kompilieren des sieben-bändigen Folio-Werkes *Cérémonies et coutumes religieuses* zusammen mit Bernard Picart, welches im Sommer 1720 seinen Anfang nahm, markierte einen Wendepunkt in Bernards Biographie. Zuvor galt er als

„intellectually interesting and financially solvent publisher, respected by his Dutch colleagues. From 1720 onward Bernard established himself as a capitalist entrepreneur, a pillar of the Amsterdam industry, and [...], and erudite savant. The size of his output would remain relatively small over the course of his career, but it stood out for its quality and its innovative character.“⁷⁶

⁷²Vgl. Hunt et al., 2010a: 93.

⁷³Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 45; Hunt et al., 2010a: 94.

⁷⁴Vgl. Hunt et al., 2010a: 94; Hunt et al., 2010b: 17.

⁷⁵Vgl. Hunt et al., 2010a: 96-97. Zum Umgang unter den Buchhändlern vgl. auch Hunt et al., 2010a: 107.

⁷⁶Hunt et al., 2010a: 103-104.

Im Jahr 1743 gab Bernard den letzten Ergänzungsband der *Cérémonies et coutumes religieuses* heraus, ein Jahr später starb er im Alter von 61 Jahren als wohlhabender Mann.

Seine Biographie spiegelt seine kritische Beschäftigung mit religiösen Themen wider, ausserdem seine Auseinandersetzung mit fremden Kulturen, die sich in den von ihm herausgegebenen Reiseberichten niederschlug. Auch bei ihm ist eine stark ausgeprägte Sensibilisierung für religiöse Minderheiten zu erkennen, angelegt sowohl durch die eigene Biographie als auch durch das familiäre Netzwerk von Verlegern, Buchhändlern und Wissenschaftlern.

2.4 Werkgeschichte

2.4.1 Realisation des Projekts

Im Dezember 1720 erschien im *Journal des Sçavans* eine erste Ankündigung des Werkes:

*Cérémonies et coutumes de tous les Peuples du Monde, représentées par des Figures dessinées de la main de Bernard Picart, Éc. avec une Explication historique, & les Dissertations de plusieurs savants, qui étaient devenuës rare.*⁷⁷

⁷⁷Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 28; 33. Bemerkenswert ist zum einen, dass im Vorhaben nicht explizit die *religiösen* Rituale genannt werden, sondern allgemein Rituale – weltlich wie religiös – im Fokus stehen; zum anderen wird ausdrücklich mit Bernard Picarts Namen geworben.

Dieser Annonce ging eine intensive Vorbereitungszeit in Bezug auf das Konzipieren und Finanzieren eines solchen Projekts voraus. Zum einen spielten beim Konzipieren des Werkes die Interessensgebiete Bernards eine Rolle:

„[...] profit, travel literature, expectations of change in post-Louis XIV France, the desire for high-level journalism, and above all, the search for religious truth [...].“⁷⁸

Zum anderen war es ein Produkt seiner Zeit und somit ein Konzentrat der historischen Begebenheiten: der denkerischen, des religionsphilosophischen Zeitgeistes, der religionspolitischen Situation Europas, der bereits gemachten Entdeckungen und des Erkundens fremder Kulturen, des durch weltweites Handelswesen und Reisende verbreiteten Wissens, der technischen Voraussetzungen des Buchdrucks, des florierenden, freien Buchmarktes Amsterdams, des Interesses und der Nachfrage nach solchen enzyklopädischen Werken zu kulturellen Themen, und zu guter Letzt der fruchtbaren Zusammenarbeit Jean-Frédéric Bernards und Bernard Picarts. Die beiden lebten nicht nur in der Nachbarschaft und sahen sich regelmässig, sie hatten auch gemeinsame Freunde und Verwandte und waren gegenseitig Paten ihrer Kinder.⁷⁹

Ein solches Werk zu realisieren, bedeutete nicht nur einen immensen zeitlichen Aufwand – Picart arbeitete bis zu seinem Tod, also über zehn Jahre, daran,⁸⁰ – sondern auch ein finanzielles Risiko: Neben der langjährigen Arbeit Bernards beinhaltete das Werk auch „hundreds of illustrations to be produced on fine paper by the best-paid engravers of Europe.“⁸¹ Um die Finanzierung zu realisieren und das Risiko auf mehrere Personen aufzuteilen, wurden Geldgeber gesucht, die bereit waren, eine Vorauszahlung

⁷⁸Hunt et al., 2010a: 109.

⁷⁹Hunt et al., 2010a: 110.

⁸⁰Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 28.

⁸¹Hunt et al., 2010a: 102. Das Papier – etwa die Hälfte der Produktionskosten! – wurde von Picarts angeheirateter Familie produziert. Vgl. dazu Hunt et al., 2010a: 110. In den Folio-Bänden wurden zweierlei Sorten Papier eingesetzt: dünneres für den Text sowie dickeres und vor allem saugfähigeres für den Kupferdruck. Für weiterführende Lektüre zum Papierhandel sei auf den aufschlussreichen Artikel von Bellingradt über ein wenig beachtetes, aber ausschlaggebendes Thema hingewiesen: Bellingradt, 2017: 67-85.

zu machen. Als Gegenleistung konnten sie das publizierte Buch zu einem reduzierten Preis erwerben.⁸² Auf den Titelblättern der Folio-Bände erschienen jedoch nicht beide Namen, sondern nur derjenige des Kupferstechers Bernard Picart – in roten Majuskeln – wohl als ausschlaggebende Werbung. Die Wahl, das Projekt im Format eines Folio herauszugeben, unterstreicht die Wichtigkeit und Autorität, die Bernard und Picart den *Cérémonies et coutumes religieuses* beimessen wollten.⁸³ Somit zeigt sich hier deutlich auch ein merkantiles Interesse bei der Realisierung des Projektes.

Die ersten drei Bände erschienen im Jahr 1723 und behandelten die religiösen Traditionen der Juden, Katholiken (Bd. 1 und 2) sowie der *peuples idolâtres Occidentaux et Orientaux* (Bd. 3). Der Bd. 4 erschien 1728 mit Texten und Bildern zu den Kulturen des Ostens, Indiens, Chinas, Japans sowie Afrikas. Der letzte Band, der zu Lebzeiten Picarts herausgegeben wurde, thematisierte die griechisch-orthodoxe Tradition sowie die unterschiedlichen protestantischen Strömungen (Bd. 5, 1733). Danach folgten noch zwei weitere Bände: 1736 Bd. 6 zu den Anglikanern, Quäkern und Deisten und schliesslich erschien 1737 Bd. 7 zur muslimischen Tradition sowie weitere Ergänzungen.⁸⁴

⁸²Vgl. Hunt et al., 2010a: 102-103. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass das Werk um das Jahr 1720 konzipiert wurde, als eine der grössten Börsenblasen des 18. Jahrhunderts und nachfolgender Rezession stattfanden. Mehr dazu sowie zum Bankenwesen des 18. Jahrhunderts, vgl. Hunt et al., 2010a: 107-108. Über die Aufteilung der Kosten und des Gewinns Bernards und Picarts ist wenig bekannt. Bernard bezahlte das Papier sowie den Druck und durfte den Gewinn behalten. Picart steuerte das Veröffentlichungsrecht der Graphiken bei, behielt jedoch die Kupferplatten und konnte Nachdrucke selbst weiter verkaufen. Wie auch die Aufteilung genau war – klar ist, dass beide einen immensen Zeitaufwand beisteuerten. Mehr dazu vgl. Hunt et al., 2010a: 109-110.

⁸³Vgl. von Wyss-Giacosa, 2010: 307.

⁸⁴Die genaue Anordnung variiert von Ausgabe zu Ausgabe. Zum Aufbau, der gesamten Seitenzahl sowie der Anzahl Textseiten und Kupferstiche vgl. Hunt et al., 2010a: 312; vgl. auch Borgeaud/Petrella, 2016: 114-115; sowie Reihenfolge, Nachfrage der Subskribenten und Editionen vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2007: 95-99; Veldman/Richards, 2007/2008: 94.

2.4.2 Prävalenz der Kupferstiche

2.4.2.1 Bildproduktion

Die konkrete Vorgehensweise Picarts⁸⁵ bei der Erarbeitung der Kupferstiche unterscheidet sich je nach religiöser Strömung, wie dies in der *Eloge historique*, der Biographie Picarts zu lesen ist. Wo immer möglich, zeichnete Picart *d'après nature avec beaucoup d'exactitude*. Bei den Protestanten und Juden konnte er, bei Letzteren mit viel Überzeugungsarbeit und Beharrlichkeit, Feldforschung betreiben.⁸⁶ Zum Katholizismus besass er, neben seiner eigenen Erinnerung, eine Vielzahl an Quellen von der offiziellen katholischen Kirche. Da Picart (wie ebenso Bernard) selbst nicht reiste, musste er sich bei den aussereuropäischen Traditionen auf Quellen anderer verlassen. Wie seine grosse persönliche Bibliothek zeigt, konnte er aus einer Vielzahl von Bildern und Texten aus Reiseberichten in verschiedensten Sprachen schöpfen. Mit Hilfe von Assistenten betrieb er akkurate Recherchen. Zu seinen hauptsächlichen Informationslieferanten gehörten die Kupferstiche Theodor de Brys, Conrad Deckers, Jacob van Meurs' oder Athanasius Kirchers.⁸⁷ Picart hatte jedoch ebenfalls Zugang zu Mogulminiaturen und Primärquellen aus China und Japan.⁸⁸

⁸⁵Zu den schriftlichen Quellen Bernards vgl. Faliu, 1988: 20-21.

⁸⁶Vgl. von Wyss-Giacosa, 2010: 283; Berti, 2012c: 259-273.

⁸⁷Bemerkenswert ist, dass auch diese Künstler selbst nicht reisten, sondern ihre Zeichnungen aus den Bildern und Erzählungen Dritter anfertigten.

⁸⁸Vgl. zu den Quellen Picarts ausführlich: Faliu, 1988: 21-27. Vgl. auch Hunt et al., 2010a: 140-150; von Wyss-Giacosa, 2006: 29; Veldman/Richards, 2007/2008: 99-104. Zur *Eloge historique* vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2006: 18. Zwischen 1500 und 1700 wurden insbesondere die Niederlande immer mehr von textlichen wie auch visuellen Dokumentationen vorwiegend aus Indien überflutet. Bernard und Picart mussten also die schwierige Aufgabe bewältigen, eine Auswahl aus dieser Fülle zu treffen. Vgl. dazu auch Subrahmanyam, 2017: 138; Forberg, 2015: 8-9.

2.4.2.2 Kupferstich

Der Kupferstich gehört zu den graphischen Tiefdruckverfahren und kann daher technisch reproduziert werden.⁸⁹ Somit zeichnet sich die Technik nicht durch eine Einzigartigkeit aus, sondern es können durch die Vervielfältigung Bildkanons geschaffen werden, die weit über die erste Edition hinaus wirken können.⁹⁰ Die Kunst des Kupferstichs entwickelte sich aus der Goldschmiedekunst. Das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts technisch vollendete Verfahren als Meistergraphik wurde nach den 1550er Jahren auch für Buchillustrationen eingesetzt. Durch die Möglichkeit, im Kupferstich feinere Linien zu zeichnen und ein ‚gestochen‘ (!) scharfes Bild zu produzieren – im Gegensatz zum Holzschnitt beispielsweise –, wird der Kupferstich als „Instrument der Wissensvermittlung“⁹¹ bezeichnet.⁹²

Wie dies in der Reproduktionsgraphik üblich ist, sind die druckgraphisch gestalteten Seiten der Folio-Bände mit einer Signatur gekennzeichnet. Diese beinhaltet in der Regel eine Jahreszahl, den Namen des Kupferstechers B. Picart sowie eine variierende Anmerkung zu den weiteren bei der Herstellung beteiligten Personen. Die dabei häufigsten Abkürzungen sind *inv.* (invenit = hat erfunden), *del.* (delineavit = hat gezeichnet), *sculp.* (sculpsit = hat gestochen), *sculp dir.* (sculpturam direxit = hat die Produktion geleitet), *fecit* (fecit = hat angefertigt), jeweils als alleinstehende Bezeichnung oder in Kombination mit anderen.⁹³ Da alle Kupferstiche der vorliegenden Auswahl unter Aufsicht Bernard Picarts in dessen Atelier angefertigt wurden, wird bei der Analyse der Fallbeispiele nicht unterschieden, wer in welcher Form bei der Anfertigung des Kupferstichs beteiligt war.⁹⁴

⁸⁹Dabei können bis 500 qualitativ hochstehende Abzüge produziert werden, danach zeigen sich Abnutzungen der Kupferplatte. Vgl. Weber, 2002: 7.

⁹⁰Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 59-61.

⁹¹von Wyss-Giacosa, 2006: 61.

⁹²Vgl. Weber, 2002: 6-7. Zur historischen Einbettung des Kupferstichs vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2006: 59-62.

⁹³Vgl. Faliu, 1988: 21. Für weitere Information vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 61-62; bes. Fussnote 10.

⁹⁴Für weitere Information zu der Vorgehensweise im Atelier mit den unterschiedlichen Künstlern, vgl. Faliu, 1988: 24-25; von Wyss-Giacosa. 2006: 61-62; bes. Fussnote 10; Borgeaud/Petrella, 2016: 55-56.

2.4.2.3 Verhältnis Text und Bild

Das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* setzt den Fokus hauptsächlich auf die sichtbaren Seiten von Religion – die Rituale, dies auch programmatisch im Titel, in den Bildern und den Texten. Daneben finden sich auch Abhandlungen über religionsphilosophische Themen⁹⁵ sowie Bilder zu Gottheiten,⁹⁶ Tempelanlagen⁹⁷ oder zu spezifischer Kleidung in den verschiedenen religiösen Traditionen.

Die Organisation aller sieben Folio-Bände ähnelt sich in der Struktur:⁹⁸ Nach einer oder mehreren Abhandlungen zur jeweiligen religiösen Tradition⁹⁹ folgen beschreibende Texte, unter anderem zu den Ritualen; zwischen eben diesen deskriptiven Textteilen sind auch die Kupferstiche abgedruckt. Der Text nimmt immer wieder Bezug auf die Bilder, jedoch nicht durchgehend. Dies erlaubt zumindest eine partielle Interpretationsmöglichkeit durch die Texte, unterscheidet sich jedoch von Band zu Band, wie bereits aus der unterschiedlichen Quantität der Bilder pro religiöser Tradition ersichtlich wird. Somit kann das Einsetzen beider Medien, Text und Bild, in der Publikation des Werkes *Cérémonies et coutumes religieuses* als gegenseitige Ergänzung in der Wissensvermittlung gesehen werden, und zeugt von einer engen Zusammenarbeit zwischen Verleger und Kupferstecher. Die Divergenz von Texten und den Kupferstichen zeigt sich erst deutlich in der Rezeptionsgeschichte des Werkes.

⁹⁵Beispiele dazu wären die *Préface* wie auch die *Dissertation sur le culte religieux*.

⁹⁶Bspw. die Darstellung chinesischer Gottheiten.

⁹⁷Bspw. derjenige in Mekka.

⁹⁸Gemeint ist damit die Grundstruktur der Bände. Die jeweiligen Bände sowie die angesprochenen Themen, Rituale wie auch die Auswahl der Kupferstiche sind nicht immer kongruent, wobei zum einen die Quellenlage, auf die sich Bernard und Picart stützten, dafür verantwortlich ist sowie zum anderen ihr Selektionsverfahren.

⁹⁹Zur Taxonomie der Religionen und ihre Bezeichnungen vgl. Kapitel 4.4 *Taxonomie der Religionen*.

2.4.2.4 Wirkungsgeschichte der Kupferstiche

Die *Cérémonies et coutumes religieuses* waren Bestseller – angeblich verkaufte Bernard bis 1741 über 1200 Exemplare – obwohl er dafür einen hohen Preis verlangte.¹⁰⁰ Der ersten Edition, die in französischer Sprache in Amsterdam erschien, folgten weitere Editionen, auf Holländisch, Englisch und Deutsch, sowie 1741 in Paris eine weitere französische Ausgabe.¹⁰¹ Dass die Kupferstiche nicht ausschliesslich als Illustrationen der Texte gesehen werden können sondern als *pièce de resistance*¹⁰² zeigt die Wirkungsgeschichte der Bilder.¹⁰³ Bereits David Herrliberger entdeckte den Markt für Picarts Kupferstiche und verkaufte die Bildtafeln einzeln.¹⁰⁴ Dass die Kupferstiche einzeln verkauft werden konnten, zeugt zum einen von ihrer Autonomie in Bezug auf die Wissensvermittlung,¹⁰⁵ und zum anderen davon, dass die Marketingstrategie, Picarts Namen in roten Majuskeln auf die Titelblätter der Folio-Bände zu setzen, funktionierte. Diese Strategie verfolgten dann auch all diejenigen, die Bände der *Cérémonies et coutumes religieuses* auch nach Picarts Tod veröffentlichten.¹⁰⁶ Obgleich sich die Texte in den verschiedenen Editionen veränderten, wurden die Kupferstiche Picarts grösstenteils übernommen, was die Wirkmächtigkeit der Bilder unterstreicht.

¹⁰⁰Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 319.

¹⁰¹Vgl. dazu die übersichtliche Darstellung der unterschiedlichen Editionen bei Hunt et al., 2010a: 313-316; vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2016: 319-332. Das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* wurde bis 1841 nachgedruckt, wobei die Anzahl der Bände stark variieren konnten. Von der katholischen Kirche wurde das Werk 1738 auf den *Index Librorum Prohibitorum* gesetzt. (Vgl. bspw. Hunt et al., 2010a: 18.) Aus lokalem Interesse ist hier insbesondere die deutsche Ausgabe Werkes von David Herrliberger zu nennen, einem Schüler Picarts, der zurück in der Schweiz das Werk unter dem Titel *Heilige Ceremonien, Gottes- und Götzendienste aller Völcker der Welt*. Vgl. dazu auch im Kapitel 4.4 *Taxonomie der Religionen*.

¹⁰²Veldman/Richards, 2007/2008: 96.

¹⁰³Nichtsdestotrotz wird Bernard Picart als „Illustrator der *Cérémonies*“ bezeichnet. Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 17.

¹⁰⁴Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 66; von Wyss-Giacosa, 2007: 107-108.

¹⁰⁵Dabei weisen die Kupferstiche mit Legenden insbesondere einen hohen Grad an autonomer Wissensvermittlung auf. Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 66; von Wyss-Giacosa, 2007: 107-108.

¹⁰⁶Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 56. Bemerkenswert ist jedoch, dass auf dem Titelblatt des siebten Folio-Bandes, zweiter Teil, der vor allem verschiedene Abhandlungen beinhaltet, folgendes steht: *Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde. Représentées par des Figures dessinées de la main de Bernard Picart, et autres [sic!]; Avec une Explication Historique, & quelques Dissertations curieuses*.

Die neuen Editionen, die bis ins 19. Jahrhundert reichten, veränderten, kürzten oder erweiterten den Text Bernards, die Kupferstiche Picarts hingegen wurden weitgehend übernommen.¹⁰⁷ Durch die teilweise starke¹⁰⁸ Veränderung des Textes konnte auch die Intention Jean-Frédéric Bernards abgewandelt werden; der Bildkanon, den Picart erschuf,¹⁰⁹ wurde hingegen mit jeder Neuauflage bestärkt. Die Bedeutung der Kupferstiche wurde durch deren Einzelverkauf, der auf die grosse Nachfrage folgte, noch erhöht.¹¹⁰

Die Auswirkungen der Kupferstiche Picarts sind, insbesondere was die Kupferstiche zur jüdischen Tradition betrifft, bis in die heutige Zeit nachzuverfolgen. So wird diesen im *Joods Historisch Museum* in Amsterdam heute noch ethnographische Bedeutung beigemessen.

Der in der vorliegenden Arbeit gewählte Fokus auf die Kupferstiche begründet auf deren dadurch gegebenen Prävalenz.

¹⁰⁷Zu den verschiedenen Neuauflagen vgl. die Ausführungen von Wyss-Giacosa, 2006: 319-332.

¹⁰⁸Vgl. dazu bspw. die französische, in Paris herausgegebenen Edition von Antoine Banier (1673–1741), vgl. Banier, 1741; von Wyss-Giacosa, 2006: 323-327.

¹⁰⁹Zum Bildkanon in Bezug auf die indischen Kupferstiche vgl. von Wyss-Giacosa, 2007: 109-110.

¹¹⁰Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 332.

3 *Visible Religion*

In diesem Kapitel wird der theoretische und methodische Umgang mit sichtbarer Religion thematisiert. Dabei werden zuerst allgemeine Überlegungen zur Theorie und Methode diskutiert, um danach im erarbeiteten Rahmen die Partikularität des Fallbeispiels zu reflektieren und die in der vorliegenden Arbeit angewandte Methode darzulegen.

3.1 *Visible Religion* als Forschungsansatz

Lange Zeit standen Texte im Zentrum religionswissenschaftlicher Forschungen.¹ Erst in den letzten etwas mehr als dreissig Jahren, als Religionswissenschaft zunehmend als Kulturwissenschaft verstanden wurde, gewannen visuelle Darstellungen und allmählich auch andere Medien in religionswissenschaftlichen Forschungen an Bedeutung.² So erschien – massgeblich dank Hans G. Kippenberg – das erste Jahrbuch zu *Visible Religion* im Jahre

¹Für einen Überblick zur religionswissenschaftlichen Forschung zu Texten vgl. Döbler/Tanaseanu-Döbler, 2011: 21-26.

²Im Folgenden werden die Bereiche „visuelle Darstellungen“ und „Religion“ spezifiziert auf das Thema der vorliegenden Arbeit angenähert. Andere Themen wie beispielsweise „innere Bilder“, „institutionalisierter Kommunikation“, „Kultbilder“, „Ikonoklasmus“, „Ikonolatrie“, „Ikonodulie“ werden ausschliesslich in Bezug auf meine Fragestellung hin angesprochen. Dabei ist zu beachten, dass die Kupferstiche aus den *Cérémonies et coutumes religieuses* keine „religiösen“ Bilder, respektive ohne

1982 als ein Jahrbuch für religiöse Ikonographie,³ dem jedoch nur sieben Bände beschieden waren.⁴ Auch in anderen, heute kulturwissenschaftlich ausgerichteten Fächern, in denen Texte im Vordergrund standen⁵ und andere Medien kaum beachtet wurden, erkannte man in den letzten Dekaden ebenso vermehrt Bilder als Quellen an.⁶ Texte, schriftlich wie mündlich, sind unbestritten wichtige Quellen für die Erforschung religiöser Traditionen. Doch operieren religiöse Traditionen mit einer Vielzahl von Medien, wie Texten, Bildern, Räumen, Musik etc. Die Analyse nur eines Mediums schränkt den Blick ein, erzwingt willkürliche Schwerpunkte bestimmter Elemente der zu analysierenden Tradition und blendet andere Elemente völlig aus.

„Jede der genannten Darstellungsweisen – *Sprache, Bild, Handlung*⁷ – hat unterschiedliche Eigenschaften. Die Entscheidung, die Sprache als die eigentlich angemessene Ausdrucksweise zu privilegieren, lässt sich schwerlich aus der Sache selbst ableiten. Religionen äussern sich in aller Regel in verschiedenen parallelen Kodierungsformen. Deren Stellenwert innerhalb einer Religion ist mehrfach variabel, sowohl in synchroner wie auch in diachroner Hinsicht, ebenso in Bezug auf die Interessen, den Einfluss und Status von Laien und Experten.“⁸

Die Analyse der beispielsweise visuellen, akustischen oder haptischen Codierung von Religion stellt immer einen Mehrwert in der Forschung dar.⁹ So interessiert sich die Re-

religiösen Produktions- oder Verwendungszweck sind, was wiederum andere Foki in der Methode bedingt.

³Vgl. Bräunlein, 2004: 196; vgl. dazu auch Uehlinger, 2006: 165.

⁴Vgl. Bräunlein, 2004: 196.

⁵Vgl. dazu bspw. Burke, ³2010; Jordan, 2009: 43.

⁶Vgl. dazu bspw. Jäger/Knauer, 2009.

⁷Hier müsste man m. E. auch andere Medien wie Musik, Raum, Geruch etc. hinzufügen, d. h. alle Bereiche der Religionsästhetik müssten in den Blick genommen werden.

⁸Bräunlein, 2009: 772. Vgl. dazu auch Stolz, 2004: 13-27.

⁹Vgl. Bräunlein, 2009: 802. Dass sich die Fähigkeit zur Analyse von visueller Codierung (hier nicht konkret bezogen auf Religion) nicht nur auf die Forschung und die Forschenden bezieht, sondern einen allgemeinen Mehrwert bzw. Bedingung für alle im alltäglichen Leben mit sich bringt, zeigen Howells und Negreiros deutlich: „Visual literacy, however, should not be limited to those with a creative or professional interest in visual culture. On the contrary, the need is much more widespread. So much of today’s culture is visual that we all need to be visually literate in order to function coherently

ligionswissenschaft heute (insbesondere im Rahmen der sogenannten Religionsästhetik) für den gesamten Medienhaushalt einer religiösen Tradition. Religionsgeschichte kann daher nicht mehr ohne Mediengeschichte betrieben werden.¹⁰

Der Begriff *Visual Culture* wurde von der Kunsthistorikerin Svetlana Alpers geprägt, die ihn anfangs der 1980er Jahre verwendete, um die Bedeutung von visuellen Darstellungen im Kontext der holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zu betonen.¹¹ Der Anstoss zur Forschungsrichtung *Visual Culture* erfolgte folglich aus der Kunstgeschichte.¹² Methodisch wurde mit Ikonographie und Ikonologie gearbeitet, und inhaltlich bezog sich das Feld meist auf Holland im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Eine Vorreiterrolle spielte dabei Aby Warburg (1866–1929),¹³ ein Wissenschaftler, der von den zeitgenössischen Religionswissenschaftlern lange Zeit weitgehend ignoriert wurde, da von seinen Arbeiten keine Anknüpfungspunkte an ihre eigenen Forschungen gesehen wurden.¹⁴ Heute gerät Warburg jedoch wieder ins Blickfeld religionswissenschaftlicher Forschungen.¹⁵

Aby Warburg war Kunsthistoriker, respektive in seinen eigenen Worten „Bildhistoriker“.¹⁶ Obwohl die Kunstwissenschaft das Zentrum seiner Forschung darstellte und er als Gründungsvater der Ikonologie gilt, verpflichtete er sich nicht ausschliesslich den Zielen der form- und stilgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte, sondern wuchs darüber

in the contemporary world.“ (Howells/Negreiros, 2014: 2.) Herzlichen Dank an Christoph Uehlinger für dieses Buch!

¹⁰Vgl. Bräunlein, 2009: 796.

¹¹Vgl. Rose, 2001: 13. Vgl. dazu auch Alpers, 1983: xxv.

¹²Zu den Begriffen *Visual Culture*, *Religious Visual Culture* (resp. *Visible Religion* wie dies – sehe ich recht – vorwiegend im deutschsprachigen Raum genannt wird) vgl. bspw. Morgan, 2005a; ²2005b: 9620-9624.

¹³Im Folgenden wird nur kurz auf Aby Warburg eingegangen. Für eine intensivere Beschäftigung mit Warburg sei auf Gombrich, 2006 hingewiesen; zur Wirkung Warburgs vgl. Böhme, ²2004: 155-156.

¹⁴Vgl. Uehlinger, 2006: 174-176.

¹⁵Vgl. dazu bspw. Uehlinger, 2006: 176. Zu der Wichtigkeit Warburgs und Panofsky vgl. auch Wohlfeil, 1991: 23-29; Jäger/Knauer, 2009: 9; 11. So schreiben Jäger/Knauer: „Gegenwärtig erscheint es hingegen so, dass ob niemand an Barthes und Panofsky vorbei könnte. Das Gleiche gilt auch für einen weiteren <Säulenheiligen> moderner Bildforschung, Aby Warburg. Obwohl von den Zeitgenossen eher als Aussenseiter behandelt und – und gerade in Deutschland – bis in die 1980er Jahre fast in Vergessenheit geraten, ist eine Berufung auf sein Denken, seine bildhistorische Systematik und Kompetenz inzwischen beinahe selbstverständlich.“ (Jäger/Knauer, 2009: 9.)

¹⁶Vgl. Hensel, 2011: 12.

hinaus.¹⁷ Insbesondere sein Mnemosyne-Projekt eines „Atlas des visuellen Gedächtnisses von Ost und West“ mit Warburgs Betonung der Wichtigkeit visueller Repräsentation für das visuelle Gedächtnis wird für das Forschungsprogramm *Visible Religion* als bedeutungsvoll angesehen. Warburgs bahnbrechende und richtungsweisende Beiträge und Verdienste, die für *Visible Religion* und insbesondere auch für die vorliegende Arbeit gewinnbringend sind, können – in Warburgs eigenen Worten – wie folgt kurz zusammengefasst werden: „[...] wie sich bei einer Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft die kulturwissenschaftliche Methode verbessern lässt.“¹⁸ Dazu

„[m]ögen sich Kunstgeschichte und Religionswissenschaft, zwischen denen noch phraseologisch überwuchertes Ödland liegt, in klaren und gelehrten Köpfen, denen mehr zu leisten vergönnt sein möge als dem Verfasser, im Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte an einem gemeinsamen Arbeitstisch zusammenfinden.“¹⁹

Warburg forderte eine „Grenzerweiterung“ der Disziplin, also eine interdisziplinäre Forschung²⁰ u. a. in der Verbindung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft. Diese „Grenzerweiterung“ der Kunstgeschichte in Richtung Kulturwissenschaft führt zwingend zu einer Entprivilegierung der sogenannten ‚Hohen‘ Kunst, also zu einer Ausweitung der bisherigen Quellen hin zur Öffnung zur gesamten visuellen Kultur als Quellenkorpus²¹ und der damit einhergehenden „fundamentalen Erweiterung des Bildbegriffs.“²² Durch die Betonung von Bildern als wesentlichem Bestandteil religionswissenschaftlicher Forschung und dem Unterbieten des Wortprimats werden auch Aspekte wie Eigendynamik und Wirkung der Bilder, Bildpraxis, Rituale oder Performanzen in den Blick der

¹⁷Vgl. Böhme, ²2004: 137-138.

¹⁸Warburg, 1992: 267. Hervorhebung im Original.

¹⁹Warburg, 1992: 268. Hervorhebung im Original.

²⁰Die Forderung Warburgs nach Interdisziplinarität wirkte weit über seinen Tod hinaus nach. So stehen das *The Warburg Institute* und der Name Warburgs auch heute noch als „Gütesiegel interdisziplinärer Forschung nicht allein in der Kunstgeschichte, sondern in nahezu allen Bereichen der Humanwissenschaften.“ Böhme, ²2004: 155.

²¹Vgl. Böhme, ²2004: 140; Hensel, 2011: 13.

²²Müller, 2001: 15.

Forschung gerückt.²³ Die von Warburg geforderte Auflösung der disziplinären Grenzen ermöglicht eine Erweiterung des Spektrums der für die Religionswissenschaft interessanten und relevanten Gegenstände sowie eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise an ebendiese Gegenstände.

3.2 Methodologische Orientierungen

3.2.1 Erwin Panofsky

3.2.1.1 Panofskys Drei-Schritte-Modell

„Iconography is both a method and an approach to studying the content and meanings of visuals. Originally devised in the context of sixteenth-century art collecting to categorize the particular visual motifs or paintings, iconography was first modernized by the art and cultural historian Aby M. Warburg (1866–1929) at the beginning of the twentieth century [...]. It was further refined by art historian Erwin Panofsky (1892–1969), who popularized this method of visual interpretation in the USA during the 1950s and 1960s.“²⁴

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) gehörte zum Warburg-Kreis.²⁵ Panofsky wird als „arguably the most influential historian of art in the twentieth century“²⁶ bezeichnet. An dieser Stelle werden die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Punkte

²³Vgl. Böhme, 2004: 139-140; 143-144; Hensel, 2011: 13.

²⁴Müller, 2011: 283.

²⁵Vgl. Müller, 2001: 15.

²⁶Holly, 1984: 23.

der Methode Panofskys zusammengefasst.

Erwin Panofsky entwickelte ein Drei-Stufen-Modell der Ikonographie: eine Methode, die das Bildmaterial ins Zentrum stellt.²⁷ Die erste Stufe, die vorikonographische Beschreibung, setzt sich zusammen aus in seiner Diktion „tatsachenhaften“ Elementen (wie Formen oder Farben) und „ausdruckshaften“ Erscheinungen (wie der Atmosphäre eines Raumes oder einem bestimmten „Gemütsausdruck“ oder einer Geste). Die „natürlichen Sujets“ können laut Panofsky ohne Vorkenntnisse der – beispielsweise – kulturellen, sozialen, regionalen Situation der visuellen Darstellung erkannt werden und befassen sich nur mit dem Bild,²⁸ ohne

„bildungsmässig Hinzugewusstes [...], wie denn z. B. ein Mensch, der nie etwas vom Inhalt der Evangelien gehört hätte, das Abendmal Lionardos [sic] wahrscheinlich als die Darstellung einer erregten Tischgesellschaft auffassen würde, sie sich – dem Beutel nach zu schliessen – wegen einer Geldangelegenheit veruneinigt hätte.“²⁹

Selbst wenn es als ein „Ding der Unmöglichkeit“³⁰ erscheint, soll man auf dieser Stufe bemüht sein, auf der Ebene der „unmittelbaren Daseinserfahrung“³¹ zu bleiben.³² Das Korrektiv der Stil-Geschichte, der historischen Verknüpfung der Darstellung natürlicher Sujets, ver helfe zu einer möglichst korrekten vorikonographischen Beschreibung.³³

„Meine Erkenntnis jedoch, dass das Hutziehen für ein Grüssen steht, gehört einem völlig anderen Interpretationsbereich an. Diese Form des Grüssens ist der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums: [...]. Weder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen könnte man die Erkenntnis erwarten, dass das Ziehen

²⁷Vgl. dazu auch Müller, 2001: 16.

²⁸Vgl. Panofsky, 1979b: 210; 212.

²⁹Panofsky, 1979a: 187.

³⁰Panofsky, 1979a: 187.

³¹Panofsky, 1979a: 187.

³²Vgl. Panofsky, 1979a: 187.

³³Vgl. Panofsky, 1979b: 217.

des Hutes nicht nur ein praktisches Ereignis mit gewissen ausdruckshaften Nebenbedeutungen ist, sondern auch ein Zeichen der Höflichkeit.“³⁴

Um die Bedeutung zu verstehen, muss man über die erste Ebene hinausgehen und die „praktische Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind,“³⁵ miteinbeziehen.

Auf dieser zweiten Stufe werden die bereits beschriebenen natürlichen Sujets als „Themen“ und „Konzepte“ identifiziert. Diesen Vorgang nennt Panofsky ikonographische Analyse.³⁶ Literarische Quellen – falls vorhanden und auffindbar –, respektive eine „synthetische Intuition,“³⁷ erlauben laut Panofsky diese Identifikation von Themen oder Konzepten.³⁸

Im Schritt von der ersten zur zweiten Stufe macht Panofsky deutlich, dass immer der eigene – der persönliche, der eigenen sozialen Schicht, der eigenen Kultur zugehörige etc. – Usus und die eigene Kommunikationsart reflektiert und aus einer ethnologischen Distanz betrachtet werden müssen. Erst die Reflexion der Voraussetzungen und distanzierte Betrachtung (vorikonologische Beschreibung) ermöglicht das Analysieren der Bedeutung der Bilder (ikonologische Analyse).³⁹

Die ersten beiden Schritte befassen sich „mit dem Kunstwerk als solchem.“⁴⁰ Im dritten Schritt

„beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als Symptom von etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses «andere».“⁴¹

³⁴Panofsky, 1979b: 208.

³⁵Panofsky, 1979b: 208.

³⁶Vgl. Panofsky, 1979b: 210–211.

³⁷Panofsky, 1979b: 221.

³⁸Vgl. Panofsky, 1979b: 217.

³⁹Vgl. Schade, 2011: 70–71.

⁴⁰Panofsky, 1979b: 212.

⁴¹Panofsky, 1979b: 212.

Dessen Interpretationen sind nicht deckungsgleich mit der Absicht des Künstlers.⁴² Die Interpretation des Kunstwerks als einem Symptom wird Ikonologie genannt.⁴³ So wendet sich die dritte Stufe schliesslich dem „eigentliche[n] Bedeutung und Gehalt“⁴⁴ zu. Für eine möglichst korrekte ikonographische Analyse wird das Korrektiv der Typengeschichte angewendet, also wie bestimmte Themen und Konzepte historisch dargestellt werden.⁴⁵ Die Ikonologie geht als dritte Stufe über die Ikonographie hinaus und wendet diese interpretatorisch an.⁴⁶ Als Quellen für die Interpretation sollen möglichst viele und vielfältige, das heisst beispielsweise religiöse, politische, soziale oder philosophische Dokumente hinzugezogen werden.

„Gerade bei der Suche nach der eigentlichen Bedeutung oder dem Gehalt treffen sich die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen auf einer gemeinsamen Ebene, statt sich gegenseitig als Handlanger zu dienen.“⁴⁷

Bei der Ikonologie geschieht eine Verknüpfung verschiedenster „Methoden – der historischen, der psychologischen, der kritischen, welcher auch immer – [...], Methoden, die wir versuchsweise anwenden, um das Rätsel der Sphinx zu lösen.“⁴⁸ Um auf Aby Warburg zurückzukommen, ist bei der Ikonologie die Grenzweiterung, die Interdisziplinarität gefordert.⁴⁹

Bei Panofskys Modell liefert jeweils die vorangegangene Stufe die Grundlage für die korrekte Durchführung der nächsten Stufe.⁵⁰ Die im Modell säuberlich getrennten Schritte beziehen sich in der Realität alle auf ein und dasselbe Bild und bilden einen zusammenhängenden Prozess.⁵¹ Die genannten Korrektive durch ihre Kontextualisierung sowie mit ethnologischer und historischer Distanz verhelfen, die einzelnen Schritte separat

⁴²Vgl. Panofsky, 1979b: 212.

⁴³Vgl. Panofsky, 1979b: 212.

⁴⁴Panofsky, 1979b: 211.

⁴⁵Vgl. Panofsky, 1979a: 194; 196; Panofsky, 1979b: 219.

⁴⁶Vgl. Panofsky, 1979b: 214.

⁴⁷Panofsky, 1979b: 222.

⁴⁸Panofsky, 1979b: 213.

⁴⁹Vgl. Müller, 2001: 15.

⁵⁰Vgl. Panofsky, 1970b: 211; 213; 214.

⁵¹Vgl. Panofsky, 1979b: 222.

und korrekt durchzuführen. Somit konzentriert sich die Methode der Ikonologie auf das Bildmaterial, geht jedoch „holistisch im Sinne einer kontext- und umbildbezogenen Perspektive“⁵² vor.

„The progression through Panofsky’s tripartite scheme here, like the swing through the hermeneutic circle, moves from part to whole and back to part with renewed interest and enhanced understanding.“⁵³

Dass das Auseinanderhalten dieser drei Schritte während der Analyse- und Interpretationsarbeit dennoch als sinnvoll und gewinnbringend erachtet werden kann, soll gleich zur Sprache kommen.

3.2.1.2 Verdienst und Kritik

Deutlich hervorzuheben ist, dass Panofskys Drei-Schritte-Modell eine solide Grundlage für Bildanalysen und -interpretationen bildet. Seine Methode fördert bei der ikonographischen Beschreibung genaues Hinschauen, Erkennen von Details und Vermeiden von Fehlern durch vorschnelle Identifikation und Interpretation. Durch das bei Panofsky geschilderte Vorgehen bei der ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation, das Hinzuziehen unterschiedlichster Quellen sowie die Korrektive wird meines Erachtens ein funktionstüchtiges, gewinnbringendes Instrument zur Verfügung gestellt, von dem auch die Religionswissenschaft Gebrauch machen kann. Durch das aufmerksame Vorgehen bei den einzelnen vorgesehenen Schritten kann das Bild auf den verschiedensten Ebenen wahrgenommen und analysiert werden. Wird einer dieser drei Schritte nicht sorgfältig eingehalten, sei es durch Weglassen eines Schrittes oder Zusammennehmen zweier Schritte, entgehen vermeintliche Details wie Bildkomposition, Farbgebung,

⁵²Müller, 2001: 16.

⁵³Holly, 1984: 41.

Blickführungen (vorikonographische Beschreibung), die bei der Interpretation eine entscheidende Rolle spielen könnten, oder das Thema wie auch gegebenenfalls Nebenthemen werden nicht korrekt identifiziert (ikonographische Analyse), oder das Bild wird zwar beschrieben und analysiert, lässt jedoch jegliche Interpretation der bereits durchgeführten Arbeit (ikonologische Interpretation) vermissen. Die Stärke der Methode Panofsky (und der Ikonologie allgemein) liegt darin, dass sie konkret vom Bildmaterial ausgeht und dadurch detailbezogen arbeitet. Dennoch ist an dieser Stelle Folgendes zu kritisieren: Auf der einen Seite geht Panofsky mit seinem Vorhaben zu weit, wie gleich gezeigt wird; auf der anderen Seite bildet er nur eine Basis, über welche hinausgegangen werden muss, was im nächsten Unterkapitel besprochen wird.

So schreibt Panofsky zum dritten Schritt, der ikonologischen Interpretation:

„Er wird erfasst, indem man jene zugrundeliegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“⁵⁴

Die Grundeinstellung einer Nation, Epoche oder Klasse scheinbar verdichtet in einem Werk zu ermitteln, kann nicht Ziel der Religionswissenschaft sein.⁵⁵ Zum einen kann ein einzelnes Kunstwerk nicht für ein ganzes Land, Zeit oder soziale Schicht sprechen, noch kann man zum anderen von einer „kulturellen Homogenität einer bestimmten Epoche“⁵⁶ ausgehen. Bei dieser Kritik ist jedoch nicht zu vergessen, dass Panofsky ein Kind seiner Zeit war, „[...] Panofsky's thinking was itself a product of a certain context, a result of established underlying principles of inquiry that he shared with other thinkers of the time.“⁵⁷ Aufgrund dieser Aussage wurde Panofsky immer wieder kritisiert.⁵⁸ Dennoch muss man nicht gleich seine Methode verwerfen. Es reicht meines Erachtens, etwas be-

⁵⁴Panofsky, 1979b: 211.

⁵⁵Vgl. dazu auch Holly, 1984: 34.

⁵⁶Burke, 2010: 48.

⁵⁷Holly, 1984: 42.

⁵⁸Vgl. dazu bspw. Roeck, 2004: 48-49.

scheidener mit ihr umzugehen und nicht aus einem einzelnen Gemälde die halbe Welt zu erklären zu versuchen.

Panofskys Modell basiert auf dem Modell von drei literarischen Ebenen, entwickelt vom Altphilologen Friedrich Ast (1778–1841).⁵⁹ Das Literarische wie Logozentrische ist in Panofskys Methode deutlich sichtbar. Er ging davon aus, dass Bilder Illustrationen von Ideen sind.⁶⁰ So fokussierte Panofsky die illustrierten Ideen, die abgebildeten Allegorien und ihre Bedeutung und interessierte sich nicht für weitere Aspekte, die visuelle Quellen offenbaren. Zudem werden hauptsächlich literarische Quellen zur ikonologischen Interpretation hinzugezogen.⁶¹ Visuelle Darstellungen können ebenfalls als Quellen wie auch als Belege dienen.⁶²

Panofsky hatte bei der Erstellung seiner Methode spezifische Bilder vor Augen: So ging er zum einen vor allem von der sogenannten ‚Hohen‘ Kunst aus, eben von gemalten Allegorien, und blendete „low art and performativity“⁶³ wie auch abstrakte Bilder aus.⁶⁴ Obschon es sich bei den Kupferstichen der *Cérémonies et coutumes religieuses* mehrheitlich nicht um die Darstellung von Allegorien handelt, vielmehr lediglich um gegenständliche Bilder, funktioniert meines Erachtens Panofskys Methode, da es Picart beispielsweise nicht um die bloße Ästhetik oder um die Assoziationen des Unterbewussten (wie etwa bei den surrealistischen Bildern von Salvador Dalí) ging,⁶⁵ sondern um die Vermittlung von Bedeutung und Inhalt der in Kupfer festgehaltenen Rituale.

Aufgrund der von verschiedensten Theoretikern angebrachten Kritik drängt sich zuletzt die Frage auf, ob bisher eine Alternative zu Panofskys Methode, die letztere in Bezug auf Konkretheit, Anwendbarkeit und Ertrag übertrifft, formuliert wurde. Zumindest ist mir bisher – trotz ihren Schwächen und Erweiterungsbedarf – noch keine alternative, glei-

⁵⁹Vgl. Burke, ³2010: 41.

⁶⁰Vgl. Burke, ³2010: 48.

⁶¹Vgl. Schade/Wenk, 2011: 77.

⁶²Vgl. dazu auch Burke, ³2010: 209.

⁶³Baert et al., 2012: 8.

⁶⁴Vgl. dazu auch Burke, ³2010: 47. Unter welcher Adaption die Methode Panofsky auch auf diese Art von Bildern angewendet werden kann, bedürfte weiterer Analyse. Dies ist jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit.

⁶⁵Vgl. Burke, ³2010: 48.

chermassen effektive und praktisch anwendbare Methode begegnet.⁶⁶ Erwin Panofskys Drei-Schritte-Modell bedarf meines Erachtens keiner Alternative, sondern einer Erweiterung, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

3.2.1.3 Herausforderungen und Erweiterung

Bestimmte Punkte, die Panofsky nicht oder nur am Rande erwähnt, erweisen sich jedoch als Herausforderung bei der Anwendung seiner Methode. Sehen ist ein aktiver Prozess und beeinflusst bereits die vorikonographische Beschreibung:

„[...] Wittgenstein presents a figure that can be read as either a duck or a rabbit. What we see, he demonstrates, depends on our interpretation. In other words, there is no innocent eye; seeing is an active process, not a passive one.“⁶⁷

Trotz aller Bemühungen ist es nicht möglich, ein Bild aus den Augen „[w]eder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen“⁶⁸ wahrzunehmen. Letztendlich können wir lediglich mit unserem eigenen kulturell geprägten Auge sehen.⁶⁹ Wir sehen und deuten, was wir kennen und gelernt haben.

Insbesondere muss man bei der ikonologischen Interpretation nach Panofsky einigen Schwierigkeiten ins Auge sehen: Bilder „vermitteln [...] einen Zugang zu zeitgenössischen Sichtweisen auf diese Welt“,⁷⁰ gewähren jedoch keine direkte Einsicht. Bildproduzenten wollen die Welt nicht immer ‚realitätsgetreu‘ abbilden, das heisst, dem entsprechend, was sie für Realität halten, sondern sie können entsprechend idealisieren oder parodieren. Sie

⁶⁶Vgl. dazu auch Burke, ³2010: 211; Schade/Wenk, 2011: 82. Schade/Wenk betonen jedoch stark die Forderung des Überdenkens von Panofskys Kulturbegriff (vgl. Schade/Wenk, 2011: 80).

⁶⁷Kippenberg, 2005: 4297.

⁶⁸Panofsky, 1979b: 208.

⁶⁹Vgl. Kippenberg, 2005: 4297.

⁷⁰Burke, ³2010: 216.

unterliegen den Konventionen ihrer Zeit, wie ihren eigenen Interessen und derjenigen des Auftraggebers oder intendierten Adressatenkreises und sind sich nicht immer bewusst, dass auch die kleinen, jedoch signifikanten Details inklusive Leerstellen zur Interpretation gewinnbringend beitragen können.⁷¹

Panofskys Fokus lag auf der Bedeutung der Bilder, „ohne dass er die Frage gestellt hätte: Bedeutung für wen?“⁷² So sehen Bildproduzent, Bildauftraggeber, zeitgenössischer Betrachter, aber auch die heutigen Forschenden, die Ikonologen, das Bild auf unterschiedliche Weise, interessieren sich für unterschiedliche Aspekte, sei es die Ästhetik, Maltechnik, die Interpretation beispielsweise klassischer Mythen oder, wie Philipp II. von Spanien für die Darstellung schöner Frauen.⁷³ So ist fraglich, ob der zeitgenössische Bildbetrachter der *Cérémonies et coutumes religieuses* gewisse Anspielungen Picarts verstanden hatte, oder Verknüpfungen und Identifikationen bestimmter Bildelemente, die erst mit heutigem Wissen gemacht werden können und von denen weder Picart noch seine zeitgenössischen Bildbetrachter wussten.

Eine Erweiterung des Drei-Schritte-Modells Panofskys in Bezug auf die soziale Dimension ist gefragt.⁷⁴ Insbesondere für eine Verwendung der Methode für die Religionswissenschaft bedarf die Methode einer Ausweitung des dritten Schrittes, der ikonologischen Interpretation. Hier müssen Fragen nach der Verwendung des Objekts, nach der Funktionsgeschichte,⁷⁵ nach dem Objekt als Medium sozialer Kommunikation (Auftraggeber, Adressatenkreis, Kommunikationszweck), sowie traditionsbezogene, traditionsübergreifende und systematische Fragestellungen geklärt werden.⁷⁶ Abschliessend stellen sich in der Religionswissenschaft Fragen nach der Visualität in der betreffenden Religionskul-

⁷¹Vgl. Burke, ³2010: 216.

⁷²Burke, ³2010: 47.

⁷³Vgl. Burke, ³2010: 47.

⁷⁴Burke schlägt drei Möglichkeiten als Alternativen zur Ikonographie und Ikonologie vor: den psychoanalytischen Ansatz, den strukturalistischen oder semiotischen Ansatz und den Ansatz, resp. die Ansätze, welche von der Sozialgeschichte der Kunst herkommen. Da die ersten beiden Möglichkeiten meines Erachtens für die vorliegende religionswissenschaftliche Arbeit höchstens ansatzweise verwendbar sind, werden sie im Folgenden nicht weiter ausgeführt. Weiterführende Lektüre dazu: Burke, ³2010: 195; 198; 203–204.

⁷⁵Zur Funktionsgeschichte vgl. den ausführlichen Artikel von Weddigen, 2003: 9–25.

⁷⁶Vgl. dazu auch Burke, ³2010: 205; vgl. dazu auch Müller, 2001: 23.

tur, ihrer Blickkultur wie auch dem Blickregime und Medienhaushalt.⁷⁷

Weitere Herausforderungen, die sich bei der Analyse und Interpretation des Medium Bild, unabhängig von der Methode, stellen, werden nach dem Einschub zu Michael Baxandalls Methode im übernächsten Kapitel besprochen.

3.2.2 Michael Baxandall

Der Kunsthistoriker Michael David Kighley Baxandall (1933–2008) war ebenfalls mit dem Warburg Institut in London assoziiert und kann breit gefächerte Forschungsschwerpunkte und eine ebensolche Publikationsliste präsentieren. Für die vorliegende Arbeit interessiert uns hauptsächlich sein Werk „Patterns of Intention“,⁷⁸ das als Ergänzung zur oben besprochenen Methode hinzugezogen wird, um im Anschluss darauf eine religionswissenschaftliche Methode zur Bildanalyse und -interpretation zu präsentieren, die für die Analyse der *Cérémonies et coutumes religieuses* gewinnbringend und fruchtbar ist. Aus dem in vieler Hinsicht ergiebigen Werk von Michael Baxandall sind für unseren Kontext insbesondere seine Überlegungen zur Sprache und seine Erklärung historischer Bilder anregend.

„Wir erklären nicht Bilder: wir erklären Äusserungen über Bilder – oder vielmehr, wir erklären Bilder nur insoweit, als wir sie durch irgendeine sprachliche Beschreibung oder Bestimmung hindurch betrachtet haben.“⁷⁹

So beginnt Baxandall in seiner Einleitung und spricht damit gleich verschiedene Probleme an. Wird über Bilder kommuniziert, geschieht dies, zumindest üblicherweise, mithilfe

⁷⁷Vgl. dazu ausführlicher im Kapitel 3.3 *Eine Methode der religionswissenschaftlichen Bildinterpretation*.

⁷⁸Die deutsche Übersetzung ist 1990 unter dem Titel „Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst“ erschienen.

⁷⁹Baxandall, 1990: 25.

der Sprache. Das bildfremde Medium Sprache eignet sich, so Baxandall, nur bedingt für eine Beschreibung der Bilder.⁸⁰ Obschon beide einer zeitlichen Linearität unterworfen sind, unterscheidet sich das Tempo des optischen Akts erheblich von demjenigen der sprachlichen Beschreibung eines Bildes.⁸¹ Da jedoch heute davon ausgegangen wird, dass das zu beschreibende Bild zumindest in reproduzierter Form vorhanden ist,⁸² verwendet man die Sprache der Beschreibung „nicht informativ, sondern demonstrativ.“⁸³ Das heisst, man weist auf diejenigen Aspekte des Bildes hin, die einem interessant erscheinen.⁸⁴ Obgleich jeder Erklärung des Bildes eine ausführlich Bildbeschreibung vorausgeht,⁸⁵ äussern wir keine Wiedergabe des Bildes, vielmehr geht es um

„[...] direktes Sprechen über die Wirkung auf uns, Anstellen von Vergleichen mit Dingen, die eine ähnliche Wirkung auf uns ausüben, Schlussfolgerungen in bezug auf den Prozess ziehen, aus dem ein Objekt hervorgehen kann, das eine bestimmte Wirkung auf uns ausübt [...]“⁸⁶

In der zweiten für die vorliegende Arbeit relevanten und gewinnbringenden These geht Baxandall davon aus, dass gewollte Artefakte Lösungen zu Problemen sind, das heisst wie historische Artefakte konkrete Lösungen zu spezifischen Problemen darstellen, mit dem sich der Produzent in einer bestimmten Situation mit den jeweiligen Rahmenbedingungen und Anforderungen während eines Prozesses beschäftigt hat.⁸⁷ Am Beispiel der Forth-Brücke erläutert Baxandall anhand von „warum überhaupt?“- und „warum so?“-Fragen, wie die Forth-Brücke jene Form angenommen hat, die heute noch zu sehen ist.⁸⁸ Die Lösung ist folglich offensichtlich, mit den Fragen hingegen können das Problem sowie unterschiedlichste Aspekte der Rahmenbedingungen, der Überlegungen des

⁸⁰Vgl. Baxandall, 1990: 28.

⁸¹Vgl. Baxandall, 1990: 28-29.

⁸²Vgl. Baxandall, 1990: 34-35.

⁸³Baxandall, 1990: 34.

⁸⁴Vgl. Baxandall, 1990: 35.

⁸⁵Vgl. Baxandall, 1990: 25.

⁸⁶Baxandall, 1990: 32.

⁸⁷Vgl. Baxandall, 1990: 48; 71.

⁸⁸Vgl. Baxandall, 1990: 60-64.

Produzenten, des Prozesses der Produktion und so weiter, eruiert werden.

Wendet man dieses Analysewerkzeug auf das Beispiel der *Cérémonies et coutumes religieuses* an – als Lösung des in der in der Fragestellung bestimmten spezifischen Problems und stellt die „warum überhaupt?“- und „warum so?“-Fragen, könnte dies folgendermassen aussehen:

1. Emigration Bernards und Picarts aus Frankreich in die Niederlande
2. Zusammentreffen Bernards und Picarts und daraus entstandene, inspirierende und fruchtbare Zusammenarbeit
3. künstlerisches Talent, Ausbildung und Erfolg Bernard Picarts
4. verlegerisches Können Jean-Frédéric Bernards sowie seine Kenntnis religionsphilosophischer Schriften und der Reiseliteratur
5. finanzielle Möglichkeit Bernards und Picarts, ein solches Werk zu realisieren (Eigenkapital, Erbe wie ausreichend Subskribenten finden, die das Projekt vorfinanzieren)
6. Technik des Kupferdrucks
7. Mitarbeitende in der Werkstatt Picarts
8. die Idee, die religiösen und weltlichen Rituale der gesamten Welt nebeneinander zu stellen und zu vergleichen
9. ihre Verbindung zu Freidenkern
10. Beharrlichkeit Picarts, bei der jüdischen Bevölkerung Feldforschung zu betreiben
11. zur Verfügung stehende Reiseberichte in Text und Bild
12. keine eigene Reisetätigkeiten (ausserhalb Frankreichs und der Niederlande)
13. in der gesamten Bevölkerung nur von wenigen Augenzeugenschaft „fremder“ Kulturen
14. jedoch Kenntnis textlicher sowie visueller Reiseberichte
15. globale politische Situation
16. religionspolitische Situation Amsterdams
17. Vorhandensein verschiedener religiöser Traditionen in Amsterdam

18. florierender Buchmarkt in Amsterdam, ohne Zensur für Werke wie die *Cérémonies et coutumes religieuses*
19. Interesse der Bevölkerung an „fremden“ Religionen, die solche Folio-Bände als gewinnbringende, kommerzielle Werke aufnahmen und bereit waren, hohe Preise dafür zu bezahlen
20. andere, kürzlich erschienene Werke mit einem ähnlichen Ansatz

Diese Liste kann selbstverständlich noch um viele weitere Punkte ergänzt werden. Sie zeigt jedoch bereits jetzt, dass die Idee (das Problem), ein solches Werk wie die *Cérémonies et coutumes religieuses* zu realisieren, nicht im luftleeren Raum entstand, sondern nur unter ganz bestimmten, in Kapitel 2 skizzierten Rahmenbedingungen (Situation) möglich war und deshalb in genau dieser Form (Lösung) resultieren konnte, die wir heute kennen. Insbesondere die unter 8. bis 20. aufgelisteten Aspekte beeinflussten mehr oder weniger explizit die Art und Weise, wie die „eigenen“, „fremden“ und „exotischen“ Elemente religiöser Traditionen dargestellt wurden. Im Laufe der vorliegenden Arbeit werden die aufgelisteten Punkte besprochen und in die Analyse eingeflochten.

Wenden wir uns nach diesen praktischen Ansätzen nochmals der Theorie zu, bevor anschließend daran die methodischen und theoretischen Überlegungen am Exempel der *Cérémonies et coutumes religieuses* getestet werden.

3.2.3 Kulturwissenschaftliche Erweiterungen

3.2.3.1 Kulturwissenschaftliche Bildforschung

Die Anfänge der religionswissenschaftlichen Bildforschung liegen, wie aufgezeigt, in der kunsthistorischen Forschung und greifen immer wieder auf Methoden der Kunstgeschichte zurück. Doch was geschieht, wenn man Erwin Panofskys Drei-Stufen-Modell oder kunstgeschichtliche Methoden allgemein in eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Forschung einbinden möchte?⁸⁹ Oder spezifischer gefragt: Was ist das Interesse der vorliegenden Arbeit an Bildern?

Eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Religionswissenschaft versteht Religion als Produkt sozialer Kommunikation.⁹⁰ Bestimmte für die Kunstwissenschaft relevante Fragen, wie die nach der Qualität von Bildern oder der Stilgeschichte, stehen in der Religionswissenschaft nicht im Vordergrund. Andere Fragen jedoch, wie beispielsweise die nach dem Verwendungszweck, dem Adressatenkreis und Auftraggeber oder der Funktionsgeschichte,⁹¹ interessieren Religionswissenschaftler. Daher müssen Theorien und Methoden aus anderen Fächern, wie hier aus der Kunstgeschichte, den Bedürfnissen der Religionswissenschaft angepasst werden.

Im Folgenden soll ein Blick auf zeitgenössische Theorien und Herangehensweisen geworfen werden, um danach auf die oben aufgeworfenen Fragen zurückkommen zu können. Beschäftigt man sich eingehend mit zeitgenössischen Theorietexten zum methodischen Umgang mit Bildern, wird vor allem eines klar: Es scheint weder eine noch mehrere in sich einigermaßen einheitliche Strömungen in Bezug auf die Theorie wie auch die me-

⁸⁹Eine ausführliche Orientierung zu *Approaches to Visual Culture* in der Religionswissenschaft sowie zur Frage, inwiefern bzw. mit welchen Modifikationen Panofskys Methode weiterhin eine Grundlage bildet, bietet Uehlinger, 2015.

⁹⁰Vgl. dazu bspw. Geertz, 1987: 44-95; Gladigow, 2005.

⁹¹Vgl. dazu den ausführlichen Artikel von Weddigen, 2003.

thodische Herangehensweise an die Objekte zu geben.⁹²

Viele verschiedene Richtungen entstanden und entstehen, die sich alle mit dem Visuellen beschäftigen.⁹³ Ebenso wird an amerikanischen und englischen Hochschulen, wo *Visual Culture Studies* mittlerweile institutionalisiert und etabliert sind, nach wie vor gleichwohl darüber diskutiert, „was der eigentliche Gegenstand und welches die verbindenden theoretischen und methodischen Grundlagen der *Visual Culture Studies* sind.“⁹⁴ Ziel der vorliegenden Arbeit kann es nicht sein, einen Überblick über die bestehende Literatur zu geben, vielmehr soll Letztere Inspiration sein und ergänzende Ideen und Einsichten liefern. Die Gedanken, die in diesem Zusammenhang als effektiv betrachtet werden, sollen herausgepickt werden.

Die Unklarheiten und auseinandergehenden Meinungen beginnen bereits beim Objekt selbst.⁹⁵

„[...] the object of visual culture studies is best not defined in terms of things included (his objects are the traditional ones of art history), but in terms of what they do.“⁹⁶

Die Aussage „what they do“ zieht Fragen nach der Leistung und Funktion der Bilder, ihrer Abgrenzung zu anderen Medien, kurz den Kommunikationsmöglichkeiten der Bilder nach sich. Dies soll im Folgenden ausgeführt werden.

⁹²Selbstverständlich ist zu beachten, dass ich nur einen Ausschnitt aus der Fülle von Literatur zur wissenschaftlichen Analyse zur Kenntnis nehmen konnte.

⁹³Vgl. dazu bspw. Sachs-Hombach, 2005.

⁹⁴Schulze, 2005: 86.

⁹⁵Da die Frage nach der Definition resp. Umreissung des Begriffs „Bild“ für die vorliegende Arbeit m. E. nicht notwendigerweise auszuführen ist, sondern sich bereits aus einem alltäglichen Bildbegriff ergibt, wird die Diskussion dazu nicht weiter ausgeführt. Als weiterführende Literatur sei auf folgende Titel hingewiesen: Bal, 2003: 12; Bräunlein, 2004: 203; Reichle et al., 2007: 8; Stähli, 2007: 127-128; Müller, 2001: 18-20.

⁹⁶Bal, 2003: 13.

3.2.3.2 Bilder als Kommunikationsmedien

Kulturen operieren anhand unterschiedlicher Medien, unter anderem anhand visueller Darstellungen. Die Medien dienen zur Speicherung und Vermittlung von Wissen. Dabei funktionieren die Medien auf unterschiedliche Weise.⁹⁷ Treten Bilder in den Fokus kulturwissenschaftlicher Analyse, müssen gleichwohl die Spezifika visueller Medien beachtet und kunsthistorische Herangehensweisen um kommunikationswissenschaftliche Zugänge erweitert werden.⁹⁸

Bilder sind aktive Medien mit eigenständigen Wirkungsfeldern.⁹⁹ Beim Betrachten der Bilder beteiligen sich die Bilder selbst im Prozess. Das heisst, sie sind Bildakte und generieren selbst wieder Geschichte,¹⁰⁰ sie sind Wissensträger und -vermittler. „Die Wirkung des Bildes liegt in seiner Direktheit, in der Gleichzeitigkeit der in ihm versammelten, verdichteten Informationen.“¹⁰¹ Visuelle Darstellungen dienen in der kulturwissenschaftlichen Forschung nicht lediglich als Ergänzung dazu, was andere Medien, also Texte, nicht Preis geben, sondern vermitteln auch Wissen, das aus anderen Quellen nicht erschliessbar ist.¹⁰² Im Unterschied zu Texten stellt das Bild Objekte dar, die man sprachlich nicht oder nicht gleichermassen bis ins Detail beschreiben würde, beispielsweise Kleidung oder Schönheitsnormen,¹⁰³ Mode oder schlicht die „Alltagskultur normaler Menschen“.¹⁰⁴ So

⁹⁷Anzumerken dazu ist, wie dies Christoph Uehlinger tut, folgendes: „Beim Vergleich der Leistung verschiedener Kodierungsweisen scheint mir wichtig, dass auf die Analogie der Vergleichsebene geachtet wird: «Visuell» korreliert nicht mit «sprachlich», sondern mit «akustisch», «haptisch», «olfaktogustativ» usw. Ein Text kann akustisch, visuell oder taktil kodiert werden. Oft wirken bei seiner Rezeption mehrere Sinne zusammen. Je mehr es sind, desto umfassender fällt der Gesamteffekt aus. Er wird ein anderer sein, wenn – wie bei gewissen Formen der Meditation, aber auch bei einem reformierten Predigtgottesdienst – bestimmte Sinne bewusst ausgeschaltet werden oder einfach nicht aktiviert werden. Welche Kodierungsweise bzw. welche Sinne im Einzelfall privilegiert werden, hängt von Konventionen ab.“ (Uehlinger, 2006: 180.)

⁹⁸Vgl. Paul, 2009: 132; vgl. dazu auch Müller, 2003.

⁹⁹Vgl. Paul, 2009: 131. Anzumerken ist, dass dies natürlich auch auf andere Medien zutrifft. Vgl. dazu auch Geimer/Hagner, 2012: bes. 11.

¹⁰⁰Vgl. Paul, 2009: 135.

¹⁰¹von Wyss-Giacosa, 2006: 63; ebenso in: von Wyss-Giacosa, 2007: 108.

¹⁰²Vgl. Wohlfeil, 1991, 18. Im Folgenden wird nur auf diejenigen Spezifika visueller Medien eingegangen, die für die vorliegende Arbeit von Relevanz sind.

¹⁰³Vgl. Burke, 2010: 9.

¹⁰⁴Burke, 2010: 91.

„zeigen Bilder häufig Details der materiellen Kultur, die für die Zeitgenossen so selbstverständlich waren, dass es ihnen nicht in den Sinn kam, sie in Texten zu erwähnen.“¹⁰⁵ Seien dies kleine Details, wie die Anordnung von Gegenständen im Raum oder ihre praktische Nutzung und Handhabung im Alltag,¹⁰⁶ oder seien es Komponenten wie die Darstellung von Körperhaltung und Kleidung einzelner Personen im Bild, die Aufschluss geben, welche Rolle sie im Geschehen tatsächlich ausführen,¹⁰⁷ – ob beispielsweise der religiöse Spezialist wirklich bei der Bestattung tatkräftig zupackt oder passiv daneben steht – gerade dadurch, erhalten Bildbetrachtende zusätzliche Informationen auch „in dem, was sie unterschlagen“,¹⁰⁸ also im (bewussten oder unbewussten) Weglassen bestimmter Einzelheiten. Deshalb „müssen [Bildinterpreten] imstande sein, mehr als nur eine Spielart von Abwesenheit wahrzunehmen.“¹⁰⁹ Bilder können komplexe Vorgänge verständlich darstellen und vermitteln, was mit der ausschliesslichen Verwendung des Mediums Text einiges komplizierter und mit grösserem Aufwand verbunden wäre.¹¹⁰ Im Gegensatz zum Verfasser von Texten muss sich der Produzent von Bildern mit anderen Problemen auseinandersetzen¹¹¹ und Antworten auf Fragen finden, die Ersterer ohne Weiteres weglassen kann, was die Darstellung oben genannter Details auf den Bildern zur Folge hat. Durch Analyse, Interpretation und Vergleich von Bildern können bestimmte Fragestellungen medienspezifisch verfolgt, andere genauer in den Blick genommen, profiliert und Aspekte, die ohne Bilder ungesehen und unerkant bleiben würden, beleuchtet werden. Aber auch:

¹⁰⁵Burke, ³2010: 111.

¹⁰⁶Vgl. Burke, ³2010: 114.

¹⁰⁷Vgl. Burke, ³2010: 103.

¹⁰⁸Burke, ³2010: 16.

¹⁰⁹Burke, ³2010: 202. Es versteht sich von selbst, dass, obgleich mehrere Spielarten von Abwesenheit mitgedacht werden, auch hier der Blick sowie die Erwartung des Betrachtenden und hinzugezogene Vergleichsbilder für die Interpretation ausschlaggebend sind.

¹¹⁰Vgl. Burke, ³2010: 93-94.

¹¹¹Vgl. Burke, ³2010: 7.

„Wer eine rote Kugel sieht, dem wird die Kugel visuell als rot und kugelförmig präsentiert – während das Gewicht der Kugel zum Beispiel nicht visuell präsentiert wird.“¹¹²

Die Möglichkeiten und Grenzen des visuell Darstellbaren unterscheiden sich folglich von denen anderer Medien.

„Wer von Bildern, Handlungen oder Räumen dieselbe Information erwartet wie von Texten, wird sie mit hoher Wahrscheinlichkeit missverstehen oder nicht verstehen können. Bilder und allgemeine Objekte werden dann in der Regel von den Interpreten als «stumm» bezeichnet – aber es sind die Interpreten, die gleichsam blind sind!“¹¹³

Der Wirkung des visuell vermittelten Wissens wird eine andere Nachhaltigkeit zugeschrieben als dem durch Texte vermittelten Wissen.¹¹⁴ Visuelle Darstellungen prägen sich dem individuellen und kollektiven Gedächtnis im Vergleich zu Texten stärker ein¹¹⁵ und können zu Stereotypenbildungen führen.¹¹⁶ Die Spezifika visueller Darstellungen unterscheiden sich folglich in ihrer Leistung und Funktion von denjenigen anderer Medien, wie hier im Vergleich zu Texten gezeigt wurde.

Trotz aller genannten Unterschiede, muss man sich, egal ob man ein Bild oder einen Text als Quelle benutzen will, dessen bewusst sein, dass es sorgfältiger Quellenkritik bedarf. Daher muss sich ein (Religions-)Historiker immer wieder in Erinnerung rufen, dass

¹¹²Spelten, 2007: 93. Anfügen müsste man hier jedoch, dass es durchaus visuelle Möglichkeiten gibt, auch das Gewicht darzustellen, sei es durch eine Person, die diese Kugel trägt und aus deren Körperhaltung und Gesichtsausdruck zu lesen ist, wie das Tragen der Kugel empfunden wird oder aber auch durch andere Hilfsmittel wie die Kugel auf einer Waage.

¹¹³Uehlinger, 2006: 179.

¹¹⁴Anzumerken ist, dass die Wirkung von Bildern im Gegensatz von Texten noch kaum systematisch erforscht wurde. Vgl. Knieper/Müller, 2001. „So wird beispielsweise dem Porträt zugeschrieben, besser und zuverlässiger über das Aussehen einer Person Auskunft zu geben als eine textliche Beschreibung, andererseits aber auch über den Menschen <mehr> und unmittelbarer etwas auszusagen als andere Überlieferungsformen.“ (Jäger/Knauer, 2009: 16.) Weitere Überlegungen dazu wären im Hinblick auf die Auswirkungen des Buchdrucks unter dem Aspekt der permanenten Fixierung und Standardisierung von Bild und Text anzustellen. Vgl. Burke, ³2010: 18.

¹¹⁵Vgl. Müller, 2003: 88.

¹¹⁶Vgl. Uehlinger, 2006: 179.

kaum ein Bild oder Text als Quelle produziert wurde.¹¹⁷ Die Intention eines Bild- oder Textproduzenten war somit nicht unbedingt diejenige, die sich ein Historiker für die Beantwortung seiner Fragestellung wünscht. Dementsprechend ist immer mitzubedenken, dass die Quelle keine „unmittelbare Spiegelung“¹¹⁸ vergangener Wirklichkeiten abbildet, sondern gleichzeitig Propaganda, stereotypisierte Sichtweisen, visuelle Konventionen,¹¹⁹ Satire und Idealisierungen¹²⁰ mit im Spiel sein können. Denn auch in der Dokumentationskunst, wie den Kupferstichen in den *Cérémonies et coutumes religieuses*, gibt es, wie oben erwähnt, kein „unschuldiges Auge.“¹²¹

„Documents do not exist in a vacuum but are produced by individuals and groups who have aims and motives. In other words, documents have contexts.“¹²²

Dabei sind zwei weitere Faktoren für unseren Untersuchungsgegenstand nicht unbedeutend: die Distanz Picarts zu den Menschen und Handlungen, die er abbildete, wie die Distanz des heutigen Bildbetrachtenden zur Kultur und Zeit, in der die Kupferstiche produziert wurden.¹²³

Um Bilder mit ihren Stärken und Schwächen, oder besser vielleicht mit ihren Grenzen, methodisch kontrolliert zu analysieren und als Quellenmaterial zu benutzen, braucht es eine angemessene Methode. Ein Vorschlag dazu, wie die Bilder im Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* analysiert und interpretiert werden können, wird im folgenden Kapitel ausgeführt. Panofskys Drei-Schritte-Modell sowie die oben formulierten theoretischen Anliegen sollen dabei als Basis dienen.

¹¹⁷Vgl. Burke, ³2010: 39, 96, 213. Anzumerken ist bei den *Cérémonies et coutumes religieuses* jedoch, dass sie – obgleich nicht als historische – dennoch als ethnographische Quellen publiziert wurden.

¹¹⁸Burke, ³2010: 94.

¹¹⁹Vgl. Burke, ³2010: 21.

¹²⁰Vgl. Burke, ³2010: 131.

¹²¹Burke, ³2010: 21.

¹²²Davie/Wyatt, 2011: 152.

¹²³Vgl. Burke, ³2010: 136; 162.

3.3 Eine Methode der religionswissenschaftlichen Bildinterpretation

Genauso vielfältig, zahlreich und unübersichtlich wie die theoretischen Überlegungen zu visuellen Quellen sind, sind diejenigen zur Methode.¹²⁴ Herangehensweisen an Bilder mit konkreten, explizit genannten Methodenschritten sind in Publikationen nur selten zu finden. Meines Erachtens sind dabei Auflistungen von möglichen Fragen an Bilder die hilfreichsten und übersichtlichsten Anwendungen.¹²⁵ Da diese Listen nur einen Teil der nötigen Fragen an das Bild ansprechen, dienen sie zwar der Inspiration, müssen jedoch ebenfalls ergänzt und umstrukturiert werden. Im Folgenden wird die in der vorliegenden Arbeit gewählte Herangehensweise an Bilder vorgestellt. Da der Vergleich das zentrale Moment bei der Beantwortung der Fragestellung ist, wird neben der Bildanalyse und -interpretation auch die Herangehensweise eines Bild-Vergleichs dargelegt und reflektiert.¹²⁶ Um den Vergleich darüber auf theoretischer Ebene zu reflektieren, werden an dieser Stelle Überlegungen eingeschoben, die sich an theoretischen Überlegungen von Jonathan Z. Smith und Oliver Freiberger orientieren.¹²⁷ Historische Arbeiten sind immer an bestimmte Kontexte gebunden und somit gleichermassen an die Methode, mit der der Kontext untersucht wird. Das Ziel der Bildanalyse und -interpretation ist das Eruieren des Problems, das in einer bestimmten Situation unter bestimmten Rahmenbedingungen für die sichtbare, fertige Lösung massgebend war.¹²⁸

¹²⁴Dies ist natürlich richtig und sinnvoll und ermöglicht so in der interdisziplinären Zusammenarbeit ein fruchtbares und produktives Feld. Vgl. dazu auch Uehlinger, 2006: 166.

¹²⁵Dabei sei besonders auf Rose, 2001; Müller, 2011: 283-297 hingewiesen.

¹²⁶Dabei handelt es sich nicht um den Vergleich, den Picart mit der Publikation der Bilder impliziert, sondern die Methode des Bild-Vergleichs, den ich an den Gegenstand herantrage.

¹²⁷Ziel des Kapitels ist keineswegs eine breite Diskussion der Problematik des Vergleichs in der Religionswissenschaft, sondern es sollen lediglich für die Methode und darauf folgende Untersuchung des Gegenstands gewinnbringende und zielorientierte Überlegungen darstellen.

¹²⁸Vgl. Kapitel 3.2.2 *Michael Baxandall*.

3.3.1 Bildanalyse und -interpretation

Die hier angewandte Methode zu Bildanalyse und -interpretation basiert auf den oben dargelegten methodologischen Orientierungen, insbesondere dem Drei-Schritte-Modell Panofskys, der Herangehensweise Baxandalls und den kulturwissenschaftlichen Reflexionen. Die daraus resultierende Methode ist in Anlehnung an einen Leitfaden, der am Religionswissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich im Rahmen eines E-Learning-Projektes erarbeitet wurde, entstanden. Dieses Projekt hat zum Ziel, Studierende mit der religionswissenschaftlichen Arbeit an Bildern vertraut zu machen.¹²⁹

Kurz zusammengefasst ist der Leitfaden folgendermassen aufgebaut: Er beginnt mit den Grundlagen wie Gegenstandssicherung und Bildsicherung, Herkunft und Zeit (A). Die zweite Sektion wird mit Bildanalyse und -interpretation betitelt (B) und beinhaltet vier Untersektionen: Bildanalyse I befasst sich mit der Inventarisierung der Ikoneme und der Strukturierung des Inventars; Bildanalyse II setzt sich mit den Zusammenhängen und der Komposition auseinander und geht auf die Flächen- und Raumgestaltung, auf Farbgebung und Blickführung ein (vorikonographische Beschreibung). Bildanalyse III eruiert die Thematik des Bildes, identifiziert die wichtigsten Bildelemente sowie das Hauptthema und gegebenenfalls Nebenthemen (ikonographische Analyse). Als vierte Untersektion in (B) ist die Bildinterpretation angeführt. Darin wird auf Traditionsgeschichte des Hauptthemas, gegebenenfalls auf Nebenthemen oder Kombinationen von Themen eingegangen, ausserdem auf deren historische und geographische Verbreitung und allfällige Konjunkturen der Themen sowie spezifische Akzentsetzungen (ikonologische Interpretation).

Die nächsten zwei Sektionen gehen über Panofskys Drei-Schritte-Modell hinaus. Sektion (C), mit Spezifisch religionswissenschaftliche Fokussierung, betitelt und beschäftigt sich mit den Verwendungszwecken des Objekts und mit dem Objekt als Medium sozialer Kommunikation sowie mit traditionsbezogenen, traditionsübergreifenden

¹²⁹Vgl. *Leitfaden für Bildanalyse und -interpretation*, erarbeitet am Lehrstuhl für Allgemeine Religionsgeschichte und Religionswissenschaft der Universität Zürich durch Christoph Uehlinger unter Mitarbeit von Regula Zwicky, Mirjam Läubli und Anina Frieden, bisher unveröffentlicht und nur über [OLAT](#) zugänglich.

und systematischen Fragestellungen. Die letzte Sektion (D) setzt den Fokus auf die religionswissenschaftliche Rahmung und setzt sich mit der visuellen Kultur, der Blickkultur, dem Blickregime und dem Medienhaushalt in einer kontextuell zu bestimmenden Tradition bzw. Gemeinschaft auseinander. Abgeschlossen wird die Arbeit mit dem Leitfaden und einem Anhang, bestehend aus Dokumentationen und einer Bibliographie.

3.3.2 Religionswissenschaftliches Vergleichen

Seit Beginn der akademischen Gründung des Faches Religionswissenschaft war diese grundsätzlich vergleichend ausgelegt, obschon dies im Laufe der Zeit nicht immer so gesehen und schon gar nicht praktiziert wurde.¹³⁰ Verschiedenste Wissenschaftler haben sich mit den theoretischen Aspekten des Vergleichs auseinandergesetzt, was jedoch, wie Oliver Freiberger konstatiert, bisher kaum entworfen wurde, ist eine (oder mehrere kompetitive) praktische Anleitung eines religionswissenschaftlichen Vergleichs.¹³¹ Um diesem Desiderat entgegen zu kommen und der Vergleichsoperation ein *methodological framework*¹³² zu geben, eignen sich meines Erachtens die Ansätze von Oliver Freiberger und Jonathan Z. Smith.

Freiberger hält fest, dass

¹³⁰Zum Stellenwert des Vergleichs in den Anfängen religionswissenschaftlicher Forschung vgl. Kapitel 5 *Europäische Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft*. Der Stellenwert des Vergleichs in der Religionswissenschaft wird unterschiedlich gewichtet. Freiberger bspw. vertritt eine klare Position zum Vergleich als konstitutiv für die Religionswissenschaft. (Vgl. dazu Freiberger, 2011: 199-218.) Meines Erachtens soll eine religionswissenschaftliche Arbeit potentiell vergleichend angelegt sein, um die Anschlussfähigkeit an und Übertragbarkeit auf andere Kontexte zu gewähren. Vgl. dazu auch Kapitel 10 *Konklusion*.

¹³¹Vgl. dazu auch Freiberger, 2016: 53. Erstaunlicherweise erwähnt Freiberger in seinem Aufsatz weder die von Jonathan Z. Smith entworfenen vier Schritte des Vergleichens noch die, insbesondere für Studierende sehr nützliche, *Checklist for comparative work* von Stausberg. Vgl. Stausberg, 2011: 31.

¹³²Freiberger, 2016: 65.

„[...] there is a crucial need for a meaningful combination of contextual, empirical work, on the one hand, and some level of classification and generalization, on the other.“¹³³

Um sich dieser *meaningful combination* anzunähern, schlägt er eine Skala des Generalisierungsmodus zwischen *illuminative mode* am unteren Ende und *taxonomic mode* am oberen Ende vor. Selbst wenn, gemäss Freiburger, jede für die Religionswissenschaft brauchbare und fruchtbare Vergleichsstudie generalisieren muss, so ist der Generalisierungsgrad der einzelnen Studien abhängig von ihrem spezifischen Forschungsziel.¹³⁴ „[...] [T]he distinction between taxonomic and illuminative mode is gradual, not substantial.“¹³⁵ Religionswissenschaftliche Vergleiche sollen sich folglich auf einer Skala zwischen *illuminative mode* und *taxonomic mode* bewegen. Daraus resultiert nicht nur, dass verschiedenste Studien und die Auswahl an Objekten plausibel sind, sondern auch, warum sich jeder religionswissenschaftliche Vergleich – eben auf unterschiedlicher Abstraktionsebene – einer gewissen Generalisierung und somit als Forschungsziel eine – unterschiedlich weit reichende – Taxonomiebildung zugrunde legen sollte. Die Skala zwischen *illuminative mode* und *taxonomic mode* dient, wie wir im Weiteren sehen werden, als Fundament für die Einordnung des praktisch angelegten Vergleichsverfahrens. Auf eben dieser Skala bewegt sich auch Jonathan Z. Smiths Herangehensweise – sehe ich recht, die bisher einzige Herangehensweise mit praktischer und gewinnbringender Grundlage. Smith Vier-Schritte-Modell (2000) beginnt unmittelbar – kehren wir zu Freibergers Begrifflichkeit zurück – auf der Skala tendenziell auf der Seite des *illuminative mode* mit der Beschreibung (*description*) der Einzelobjekte.

„Description is a double process which comprises the historical or anthropological dimension of the work: First, the requirement that we locate a given example within the rich texture of its social, historical and cultural environments that invest it with its local significance. The second task of description

¹³³Freiberger, 2016: 65.

¹³⁴Vgl. Freiburger, 2016: 65.

¹³⁵Freiberger, 2016: 65.

is that of reception-history, a careful account of how *our* second-order scholarly tradition has intersected with the exemplum.“¹³⁶

Im ersten Schritt der *Description* wird somit die Beschreibung des Einzelobjekts in seinem Kontext wie auch in seiner Rezeptionsgeschichte vorgenommen, die die Auswahl als Vergleichsobjekt für das Forschungsprojekt legitimiert. Nach der symmetrischen Beschreibung beider Objekte folgt der zweite Schritt, der eigentliche Vergleich (*Comparison*).

„With at least two exempla in view, we are prepared to undertake their comparison both in terms of aspects and relations held to be significant, and with respect to some category, question, theory, or model of interest to us.“¹³⁷

Gemäss Smith ist das Ziel des Vergleichs die *redescription* und *rectification*: Durch das Vergleichen können die einzelnen Comparanda „each in the light of the other“¹³⁸ betrachtet werden. Unterschiedliche Akzentuierungen oder das Fehlen bestimmter Aspekte bei einem oder andern Vergleichsobjekt können nur durch einen Vergleich festgestellt werden. Dadurch geschieht eine *Redescription* der Objekte, der dritte Schritt der Vergleichsoperation nach Smith. Der vierte Schritt nach Smith ist „a rectification of the academic categories in relation to which they have been imagined.“¹³⁹ Hier werden die auf akademischer Ebene entworfenen Kategorien reflektiert und die Kontextualisierung der Vergleichsobjekte wiederum sichergestellt. Findet die *redescription* auf der Skala von Freiburger noch auf der Seite der *illuminative mode* statt, zumindest an dieser Stelle, wo bereits die Einzelobjekte zu verordnen waren, ist die *rectification* am anderen Ende auf der Skala, der *taxonomic mode* zu verordnen.

Nebst diesen Überlegungen sind allgemeine Grundsätze des Vergleichs klar festzuhalten: Objekte vergleichen sich niemals von selbst!¹⁴⁰ Ein Vergleich ist immer konstruiert:

¹³⁶Smith, 2000: 239. Hervorhebung im Original.

¹³⁷Smith, 2000: 239.

¹³⁸Smith, 2000: 239.

¹³⁹Smith, 2000: 239.

¹⁴⁰Vgl. Smith, 2000: 239.

„Similarities and differences, understood as aspects and relations, rather than as «things,» are the result of mental operations undertaken by scholars in the interest of their intellectual goals.“¹⁴¹

Die gesamte Durchführung des Vergleichs, von der Auswahl der Objekte bis zum Festhalten der Forschungsergebnisse, werden durch die Forschenden und ihre konkreten Forschungsziele vorgegeben.

In die oben beschriebenen theoretischen und methodischen Überlegungen können Picarts und meine vergleichenden Arbeiten wie folgt eingeordnet werden: Der von Picart angestellte Vergleich ist weit oben auf der Skala Richtung *taxonomic mode* anzusiedeln: Er geht generalisierend von bestimmten Taxanomien aus, die bei *tous les peuples du monde* zu finden sind, wie zum Beispiel *mariage*. Basierend auf einer bestimmten Vorstellung, was dieses Ritual beinhaltet, sucht er das als solches klassifizierte Ritual im Judentum, Katholizismus, Protestantismus, in mexikanischen oder persischen Traditionen und so weiter. Ausgehend von dieser Taxonomie nähert er sich bei der Produktion der Kupferstiche der *illuminative mode* und arbeitet das Partikulare der einzelnen Traditionen heraus. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt dabei auf der *description*. Die vergleichende Arbeit konzentriert sich auf die Nebeneinanderstellung der Rituale, welche mit der gleichen Taxonomie klassifiziert wurden, und an verschiedenen Textstellen werden vergleichende Überlegungen angestellt. Eine *redescription* und *rectification* geschieht in den *Cérémonies et coutumes religieuses* implizit, indem sich der Blick auf das „Eigene“ durch die Gegenüber- bzw. Nebeneinanderstellung mit dem „Nicht-Eigenen“ verändert.¹⁴²

Die vergleichende Arbeit der vorliegenden Dissertation hingegen verfolgt ein anderes Forschungsziel als Picart und wendet somit auch eine andere Herangehensweise an: Obgleich von Picarts gesetzten Klassifikationen ausgehend, werden Bildanalysen, d. h. *descriptions* bei den ausgewählten Einzelobjekten durchgeführt, die auf der Skala unten im *illuminative mode* angesiedelt werden können. Auf dieser Ebene erfolgt ebenfalls

¹⁴¹Smith, 2000: 239.

¹⁴²Zudem könnte die in der *Préface* erläuterte Ritualkritik und Ideal einer natürlichen Religion grundsätzlich als *Rectification* verstanden werden; da dies jedoch eine klar wertende Haltung ist, fällt sie im Sinne J. Z. Smith nicht darunter.

die *comparison* der Einzelobjekte und analysiert, wie die von Picart vorgenommene Nebeneinanderstellung der mit der gleichen Klassifikation versehenen Rituale realisiert wurde, und in der darauffolgenden *redescription* wird untersucht, welche Konsequenzen und Kompromisse dies erforderte, also wie mit „eigenen“, „fremden“ und „exotischen“ Bildelementen umgegangen wurde. Bei der abschliessenden *rectification* wird der Frage nachgegangen, inwiefern eine Neutralisierung und Relativierung „fremder“ und „exotischer“ Rituale stattgefunden hat und mit welchen Abgrenzungsmechanismen gearbeitet wurde.¹⁴³ Darauf basierend werden Reflexionen zu den Begriffen *cérémonies et coutumes*, *religieux* und *idolâtre* angestellt und ein Ausblick ermöglicht, wie Religion und Ritual in diesem geographischen und historischen Raum wahrgenommen wurden. Dadurch bewegt sich der in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Vergleich von der anfänglichen *illuminative mode* in Richtung der *taxonomic mode*.

3.3.3 Bild-Vergleich

Da der Vergleich das zentrale Moment der Analyse und Interpretation für die gewählte Fragestellung ist, soll an dieser Stelle auf die Herangehensweise an den Vergleich von Bildern eingegangen werden. Die Basis der in dieser Arbeit gewählten Herangehensweise bildet ein im genannten E-Learning-Projekt konzipierter Leitfaden zum Bild-Vergleich.¹⁴⁴ Als Grundstruktur für den Leitfaden des Bild-Vergleichs, als Voraussetzungen bezeichnet, dient die Herangehensweise von Jonathan Z. Smith, der in vier Schritten vorgeht: *description*, *comparison*, *redescription* und abschliessend *rectification*.¹⁴⁵ Der Leitfaden Bild-Vergleich beginnt mit der Sektion Ausgangsfragen (A). Zuerst beschäftigt man sich

¹⁴³Vgl. Kapitel 1.3 *Fragestellung*.

¹⁴⁴Vgl. *Leitfaden für Bild-Vergleich*, erarbeitet am Lehrstuhl für Allgemeine Religionsgeschichte und Religionswissenschaft der Universität Zürich durch Christoph Uehlinger unter Mitarbeit von Regula Zwicky, Mirjam Läubli und Anina Frieden, bisher unveröffentlicht und nur über [OLAT](#) zugänglich.

¹⁴⁵Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel 3.3.2. *Religionswissenschaftliches Vergleichen*.

mit der Auswahl der Comparanda, es wird fragt, wie die Auswahl zustande gekommen ist und in welcher Hinsicht die Objekte verglichen werden sollen, also nach dem *tertium comparationis*. Ausgehend von der Auswahl der Objekte und im Hinblick auf die Fragestellung, wird danach der Vergleichstyp, namentlich ob synchron oder diachron, ob intrakulturell oder interkulturell, bestimmt. Danach wird die Vergleichsabsicht oder das Vergleichsziel geklärt, das heisst, ob der Vergleich der Rekonstruktion einer religionsgeschichtlichen Entwicklung oder Verbindung dient (*illuminative mode*) oder ob durch den Vergleich eine Klassifikation (*taxonomic mode*) angestrebt wird. All diese vorbereitenden Fragen und ihre Kombinationen ermöglichen unterschiedliche Fragestellungen. Die Sektion der Ausgangsfragen wird mit der Überprüfung des Resonanzpotentials und der Vergleichsqualität weitergeführt. Mit Hilfe einer Synopse kann das Resonanzpotential festgestellt werden. Dabei werden verschiedene, interessant erscheinende Kategorien, die bei der Beschreibung der Einzelbilder aufgetaucht sind, gleichermassen bei beiden oder mehreren Bildern in einer Übersicht festgehalten. Auf diese Art kann festgestellt werden, ob es sich beim Vergleich um einen symmetrischen Vergleich handelt, bei dem beide Objekte gleich gestellt sind und keines davon bevorzugt wird (oder ob eine allfällige Asymmetrie gerechtfertigt werden kann). Die Reichweite sowie allenfalls Probleme und Risiken des Vergleichs können besser abgeschätzt werden.

Die Ausgangsfragen werden mit einer noch provisorischen Formulierung der Fragestellung und der Arbeitshypothese abgeschlossen und diese auf ihr religionswissenschaftliches Erkenntnisinteresse hin untersucht werden.

Die nächstfolgende Sektion (B) behandelt die konkrete Durchführung des Vergleichs. Angefangen wird mit der oben bereits begonnen Synopse, die an dieser Stelle weiter ausgeführt und konkretisiert wird. Dazu wird ein Inventar zu allen in der Synopse aufgestellten Kategorien hergestellt, um festzustellen, was identisch, was ähnlich und was anders ist. Alle inventarisierten Kategorien im Blick behaltend, wird dann eine Gewichtung vorgenommen und auf die für die Fragestellung und Arbeitshypothese relevanten Aspekte fokussiert. Möglicherweise sind bereits hypothetische Erklärungen möglich. Auf der Basis der Synopse, die im Hinblick auf die Fragestellung und Arbeitshypothese gewichtet

wurde, kann und sollte an dieser Stelle das Resonanzpotential erneut überprüft werden. Insbesondere sollte hier eine spezifisch religionswissenschaftliche Einbettung stattfinden. Mit den spezifisch religionswissenschaftlichen Fokussierungen beschäftigt sich die Sektion (C) und geht analog zu den Fragen im Leitfaden zur Bildanalyse und -interpretation vor. Kurz gefasst werden die Verwendung der Objekte, die Bilder als Medien sozialer Kommunikation sowie traditionsbezogene, traditionsübergreifende und systematische Fragestellungen behandelt.

Ebenfalls analog zum Leitfaden Bildanalyse und -interpretation können abschliessend Fragen zur religionswissenschaftlichen Rahmung (D), beispielsweise zur Visualität der betreffenden Tradition, zur Blickkultur, zum Blickregime oder zum Medienhaushalt gestellt werden. Eine Untersuchung solcher Fragen kann der Überprüfung der Vergleichsreichweite und der Ergebnissicherung dienen. Anhand dieser Fragen kann zudem überprüft werden, ob die Vergleichsoperation zu Ergebnissen geführt hat, die allenfalls verallgemeinert werden können, oder ob sich weiterführende Fragen ergeben haben.

3.3.4 Anwendung der Bildanalyse und des Bildvergleichs auf die *Cérémonies et coutumes religieuses*

3.3.4.1 Bildanalyse und -interpretation bei den *Cérémonies et coutumes religieuses*

Die Analyse eines jeden Kontextes erfordert gewisse Adaptionen der Methode. Für meine Bearbeitung der Kupferstiche aus den *Cérémonies et coutumes religieuses* werden bestimmte Anpassungen und Akzentuierungen spezifischer Fragen vorgenommen. Dabei wird wie folgt vorgegangen:

Die unter Grundlagen fallenden Aspekte werden grösstenteils bereits im Laufe der hier vorliegenden Arbeit besprochen und gelten für alle Bilder.¹⁴⁶ Die variablen Informationen, Erscheinungsjahr und Einordnung in den jeweiligen Folio-Band sowie eine Kurzbeschreibung, werden der Bildbeschreibung jeweils vorangestellt.

Danach folgen Bildanalysen I und II. Dabei wird einerseits auf die Raum- und Flächengestaltung, die Hierarchisierung durch Farbgebung und die Art der Formen (beispielsweise „weiche“ oder „harte“ Formen) fokussiert, um allfällige künstlerische Muster erkennen zu können. Andererseits wird der Fokus auf die Blickführung und die Syntax respektive die Parataxe gelegt, um festzustellen, ob das Bild vorwiegend als monothematisch oder polythematisch einzuordnen ist, wobei die Themen und ggf. Nebenthemen im nächsten Schritt, der Bildanalyse III identifiziert werden. Dies wird in der Auswertung Aufschluss darüber geben, wie weit und worüber das Bild als Wissenslieferant dient, und wie sich die Art der Wissensvermittlung je nach dargestellter religiöser Tradition unterscheidet. Auf die dabei im Leitfaden vorgesehenen namentliche Identifizierung der Handlungsträger wird weitgehend verzichtet, da dies nur bei den Darstellungen aus Holland unter Umständen möglich wäre, und es überdies nicht als gewinnbringend für die Fragestellung erachtet wird. Hingegen werden die Personen funktional eingeordnet, um auf diese Weise in der Auswertung Fragen nach der Art der Darstellung beispielsweise religiöser Spezialisten nachzugehen und um dadurch allfällige Ritualkritik feststellen zu können. Ebenso wird auf bestimmte Bildelemente wie zum Beispiel das Alter der dargestellten Personen, deren Geschlecht, auf Rollenverteilung etc. geachtet. Dies kann aufschlussreich sein bei der Einordnung der sozialen Struktur im Ritual, sowie bei der Darstellung von Landschaften, Pflanzen und Tieren oder der Architektur der abgebildeten Gebäude, die im Vergleich Hinweise zur Kategorisierung von „eigen“, „fremd“ oder „exotisch“ geben. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Identifikation möglicher „religiöser“ Bildmotive gelegt, da es sich um als solch bezeichnete *Cérémonies et coutumes religieuses* handelt.¹⁴⁷ In den Bildbeschreibungen des Hauptteils¹⁴⁸ werden die Bildanalysen I bis III

¹⁴⁶Vgl. dazu insbesondere Kapitel 2 *Kontextualisierung*.

¹⁴⁷Vgl. dazu auch die Analysen im Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie*.

¹⁴⁸Vgl. Kapitel 6-8.

zugunsten einer besseren Lesbarkeit zusammengefasst.

Bei der Bildinterpretation werden Textstellen sowie weitere Bilder aus der jeweiligen Tradition, wie sie im Werk zu finden sind, hinzugezogen. Dabei geht es darum, das Ritual umfassender beschreiben zu können und im Kontext der jeweiligen Traditionen, zumindest wie sie in den *Cérémonies et coutumes religieuses* dargestellt sind, zu verstehen. Sofern dies im Werk, sei es in Bild oder Text, Erwähnung findet, wird dabei auf die Traditionsgeschichte, die historische und geographische Verbreitung eingegangen. Da der Fokus der vorliegenden Arbeit nicht auf der Frage liegt, wie und ob die Rituale historisch zu belegen sind, konzentriert sich die Bildinterpretation lediglich auf die Aussagen des Werkes selbst.

Die bisher genannten Schritte werden an den ausgewählten Bildern durchgeführt,¹⁴⁹ die weiteren Schritte fliessen an verschiedenen Stellen in die Arbeit ein.

Fragen der spezifisch religionswissenschaftlichen Fokussierung,¹⁵⁰ wie sie gemäss Leitfaden nach der Bildinterpretation folgt, werden an verschiedenen Stellen behandelt: Verwendungszweck des Objekts sowie das Werk als Medium sozialer Kommunikation erscheinen in der historischen Kontextualisierung.¹⁵¹ Traditionsbezogene Fragestellungen werden nicht über die oben erwähnte Bildinterpretation gemacht, weil sich die Fragestellung der vorliegenden Arbeit nicht für die jeweiligen dargestellten Traditionen im Einzelnen interessiert, sondern für den von Picart durch seine Kupferstiche angestellten Vergleich. Somit werden die traditionsübergreifenden Fragestellungen, wie sie der Leitfaden vorsieht, besonders gewichtet: Anschliessend an die einzelnen Bildanalysen und -interpretationen werden sie auf ikonographischer, thematischer und funktionaler Ebene verglichen, Entsprechungen wie auch Kontrastbeispiele aus anderen, in den *Cérémonies et coutumes religieuses* dargestellten Traditionen herausgearbeitet, sowie traditionsbezogene Spezifika herauskristallisiert. Die daraus folgenden anschliessenden Überlegungen zum Menschen- und Weltbild wie auch die Analyse des intendierten Kommunikations-

¹⁴⁹Vgl. Kapitel 6.1; 7.1; 8.1.

¹⁵⁰Diese Fragen werden – wo nötig und gewinnbringend – sowohl an partikularen Objekten wie auch in vergleichender Perspektive beantwortet. Vgl. Kapitel 3.3.4.2 *Bildvergleich bei den Cérémonies et coutumes religieuses*.

¹⁵¹Vgl. Kapitel 2 *Kontextualisierung*.

zwecks resultieren in der Auswertung des Vergleichs.¹⁵²

Die im Leitfaden designierte religionswissenschaftliche Rahmung¹⁵³ zur Visualität und Blickkultur wird zum einen auf allgemeiner Ebene besprochen,¹⁵⁴ zum anderen spezifisch im Hinblick auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* basierend auf den bisherigen Resultaten reflektiert.¹⁵⁵ Ziel dabei ist, Überlegungen dazu anzustellen, wie Bilder als Wissensvermittler und Kommunikationsmedien – allgemein und im Besonderen die Kupferstiche der *Cérémonies et coutumes religieuses* – fungieren können und inwiefern Letztere zum ausgerufenen „major turning point“¹⁵⁶ beitragen konnten.

Das Vorgehen bei der Analyse und Interpretation der Kupferstiche hält sich, wie aufgezeigt, an das modifizierte Drei-Schritte-Modell Panofskys und den im Leitfaden vorgesehenen Ablauf. Die hier erwähnten erforderlichen Adaptionen des Leitfadens resultieren daraus, dass sich die Fragestellung nicht um die Rekonstruktion von Ritualen einzelner Religionskulturen dreht, sondern einerseits um den Blickwinkel Picarts und seiner visuellen Konstruktion dieser Rituale sowie andererseits den Vergleich all dieser Konstruktionen. Dies erfordert gewisse besondere Gewichtungen einzelner im Leitfaden erwähnter Punkte (Analyse der Handlungsträger auf funktionaler Ebene) wie auch bestimmte Vernachlässigungen (beispielsweise die namentliche Identifikation dargestellter Personen) und Ergänzungen (Analyse der Handlungsträger auf inhaltlicher Ebene). Die – anhand der Methode Baxandalls – aufgeworfenen Fragen nach dem „warum überhaupt?“ und „warum so?“ fließen an verschiedenen Stellen in die Arbeit ein: in der historischen Kontextualisierung,¹⁵⁷ in die Untersuchungen zu den Schlüsselbegriffen,¹⁵⁸ in die Bildanalysen und -interpretationen,¹⁵⁹ sowie in die Resultate.¹⁶⁰

¹⁵²Vgl. Kapitel 9 *Resultate*.

¹⁵³Diese Fragen werden – wo nötig und gewinnbringend – sowohl an partikularen Objekten wie auch in vergleichender Perspektive beantwortet. Vgl. Kapitel 3.3.4.2 *Bildvergleich bei den Cérémonies et coutumes religieuses*.

¹⁵⁴Vgl. Kapitel 3 *Visible Religion*.

¹⁵⁵Vgl. Kapitel 9 *Reflexion*.

¹⁵⁶Hunt et al., 2010a: 1.

¹⁵⁷Vgl. Kapitel 2 *Kontextualisierung*.

¹⁵⁸Vgl. Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie*.

¹⁵⁹Vgl. Kapitel 6-8.

¹⁶⁰Vgl. Kapitel 9 *Resultate*.

3.3.4.2 Bildvergleich bei den *Cérémonies et coutumes religieuses*

Der Bildvergleich, der in der vorliegenden Arbeit bei ausgewählten Kupferstichen der *Cérémonies et coutumes religieuses* vorgenommen wird, folgt dem oben beschriebenen Leitfaden. Dabei werden die Ausgangsfragen (A) in diesem Kapitel behandelt. Die Durchführung des Vergleichs (B) geschieht nach den jeweiligen Bildanalysen und Bildinterpretationen.¹⁶¹

Nahegelegt wurde der Vergleich durch die Anlage des Buches selbst: Ein Kupferstecher in Zusammenarbeit mit einem Verleger präsentiert in demselben Werk unterschiedliche religiöse Rituale und stellt sie als gleichberechtigt nebeneinander. Die Bilder entstanden folglich alle aus dem gleichen Blickwinkel heraus und waren für die gleiche Leserschaft bestimmt. Picarts Titelbenennung der Kupferstiche impliziert, dass bestimmte Rituale die gleiche Bedeutung oder Funktion haben. Die formalen Hauptunterschiede liegen in den verschiedenen dargestellten religiösen Traditionen und den verschiedenen geographischen Orten, in den von Picart hinzugezogenen Quellen und Voraussetzungen, ausserdem im unterschiedlichen Vorwissen und den Erwartungen der Leserschaft.

Der Vergleichstyp der vorliegenden Arbeit kann als synchron bestimmt werden, da die Bilder fast zeitgleich entstanden, alle zeitgenössische Rituale darstellen und es Picart nicht um eine historische Entwicklungslinie der Rituale ging. Zudem kann der Vergleich als intrakulturell kategorisiert werden, da in der vorliegenden Arbeit nicht auf den eigentlichen Inhalt, das heisst auf Rituale aus verschiedenen Kulturen, fokussiert wird, sondern auf den Blickwinkel, aus dem die Rituale betrachtet werden; und dieser Blickwinkel ist ein intrakultureller;¹⁶² und verbleibt somit im Rahmen einer europäischen Religionsge-

¹⁶¹Vgl. Kapitel 6.2; 7.2; 8.2.

¹⁶²Ewas anders sehen dies Hunt et al.: „Unlike most of his predecessors, who quickly seized upon the strange and violent aspects of other cultures, Picart tried to depict the kaleidoscope of the world’s religious activities **from the inside, from the point of view of the religious tradition in question**, however difficult that might have been.“ (Hunt et al., 2010a: 5. Hervorhebungen RZ) Wie Picart dabei von einer Innensicht einer ihm unbekannten Tradition ausgegangen sein soll, bleibt mir unklar. Was jedoch anzumerken ist, dass er, im Gegensatz zu bspw. de Bry, die „Entdecker“, Kolonisatoren, europäischen Beobachter nicht ins Bild aufgenommen hat, sondern diese aus seinen visuellen Vorlagen eliminiert hat. Dabei bleibt jedoch m. E. der europäische Beobachter, wenn zwar

schichte. Der von Picart angelegte Vergleich kann hingegen als traditionsübergreifend kategorisiert werden. Dadurch wird die Fragestellung nach der Konstruktion des Vergleichs sowie nach der Darstellung von „exotisch“, „fremd“ und „eigen“ nahegelegt. Der Vergleich erzielt eine mögliche Einordnung der Wahrnehmung von „Exotischem“, „Fremdem“ und „Eigenem“ sowie einer Analyse der Konstruktion des Vergleichs durch Picart. Die Vergleichbarkeit der Bilder, respektive ausgewählter Bildserien, beruht auf folgenden Punkten: gleiches Motiv, kategorisiert durch Picarts eigene Betitelung der Kupferstiche, gleicher Künstler, gleicher Erscheinungsort (Buch und Amsterdam), gleiche Intention – wobei dies natürlich hinterfragt werden sollte. Unterschiedlich sind sie in der Darstellung, Komposition, in der Wahrnehmung und Konstruktion des „Exotischen“, „Fremden“ beziehungsweise „Eigenen“. Aus den oben genannten Aspekten wird ersichtlich, dass das Material einen symmetrischen Vergleich erlaubt.

Reichweite und Grenzen des Vergleichs werden im Laufe der Arbeit bestimmt. Mögliche Grenzen jedoch könnten beispielsweise nicht eindeutig identifizierbare Bildelemente sein, die unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zulassen. Zudem wird es nicht möglich sein, den ganzen Bildkomplex und von allen Bildern den vollumfänglichen Kontext, Picarts Quellen und die gesamte Rezeptionsgeschichte zu beachten.

Zur konkreten Durchführung des Vergleichs werden als Arbeitsinstrument Synopsen mit den in der Bildanalyse genannten Fragen angelegt. Darauf basierend werden in den jeweiligen Kapiteln die für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit relevanten Beobachtungen, innerhalb ihrer Kategorie, ausgewertet und jeweils in drei Unterkapitel gefasst: Religion als Ritual, Konstruktion des Vergleichs, Synthese.¹⁶³

Der nach Jonathan Z. Smith nächste Schritt der *redescription* wird im darauf folgenden Kapitel¹⁶⁴ besprochen: Alle Vergleichsresultate werden hier gebündelt und ausgewer-

nicht mehr im Bild dann doch gleich ausserhalb, und seine Sichtweise erhalten und wechselt nicht zu einer emischen Sichtweise der dargestellten Tradition.

¹⁶³Wie oben bereits angemerkt, werden Fragen nach spezifisch religionswissenschaftlicher Fokussierung und religionswissenschaftlicher Rahmung sowohl an partikularen Objekten wie auch in vergleichender Perspektive beantwortet. Vgl. Kapitel 3.3.4.1 *Bildanalyse und -interpretation bei den Cérémonies et coutumes religieuses*.

¹⁶⁴Vgl. Kapitel 9 *Resultate*.

tet. Im abschliessenden Schritt der *rectification*¹⁶⁵ werden die aus den Bildanalysen, -interpretationen und -vergleichen resultierenden Ergebnisse, die Überlegungen zu den Begriffen und zur Taxonomie, sowie die zur Auswertung angewandte Methode reflektiert, um sowohl die Kontextualisierung des Gegenstandes sicher zu stellen als auch die theoretischen Prämissen zu überprüfen.

3.4 Selektion und Begründung der Fallbeispiele

In der vorliegenden Arbeit wird eine Auswahl an Bildern analysiert, interpretiert und verglichen. Dabei werden drei Arten von Ritualen ausgewählt – Rituale für das Kleinkind, Hochzeitsrituale und Rituale für die Verstorbenen –, die, zumindest eines oder zwei von den genannten Übergangsritualen, in den Bildern Picarts bei einer Mehrzahl der dargestellten religiösen Traditionen vorkommen und somit eine vergleichbare Grösse bilden.¹⁶⁶ Innerhalb dieser drei Hauptkategorien funktionell gleichartiger Rituale werden jeweils sieben Bilder ausgewählt.¹⁶⁷ Um der enormen Breite der religiösen Traditionen, die Picart abbildete (*... tous les peuples du monde*), zumindest einigermaßen gerecht zu werden, werden sieben bzw. acht Bilder jeweils aus verschiedenen Traditionen ausgewählt: aus der Tradition der Reformierten, der Katholiken, der Juden, aus den Traditionen Süd- und Mittel- bzw. Nordamerikas (Inkas, Mexikanern, Venezuela/Kolumbien und Kanada), aus den Traditionen der Parsen sowie der Afrikanern – und fünf Kontinenten, Europa, Südamerika und Nordamerika, Asien und Afrika.¹⁶⁸ Die Wahl von drei

¹⁶⁵Vgl. Kapitel 10 *Konklusion*.

¹⁶⁶Vgl. dazu auch die explizite Erwähnung der Übergangsrituale (obgleich selbstverständlich nicht als solche klassifiziert!) in der *Préface* des Werkes: *les Ceremonies nuptiales, de nativité & funebres de tous les Peuples du Monde* (CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 1).

¹⁶⁷Bei den Todesritualen wurde ein achtes Bild zu den *peuples du fleuve Orenoque* hinzugenommen, um ein breiteres Bild der Diversität dieser Rituale zeigen zu können.

¹⁶⁸Die hier gewählte Reihenfolge entspricht nicht derjenigen Bernards und Picarts, sondern beginnt mit dem europäischen Kontext und folgt erst danach der Reihenfolge der Folio-Bände.

europäischen¹⁶⁹ Traditionen, protestantisch, katholisch und jüdisch, ergibt sich aus der innereuropäischen religiösen und politischen Situation der damaligen Zeit, die sich auch in der Biographie Picarts widerspiegelt. Innerhalb der drei Hauptkategorien werden die Auswahlbilder jeweils einzeln analysiert und interpretiert und mit den anderen Bildern verglichen. Den Abschluss der drei Hauptkategorien bildet jeweils ein Zwischenfazit mit den aus den Bildanalysen und -vergleichen erzielten Resultaten. Diese Zwischenfazite bilden die Grundlage für die Beantwortung der eingangs gestellten Fragestellungen nach der Darstellung von Religion und Ritual, der Konstruktion des Vergleichs und der dem zugrundeliegende Normativität in der Wahrnehmung des Eigenen und der Anderen.

Des Weiteren wird bei der Auswahl der Bilder auf folgende Aspekte geachtet: Nur Rituale „gewöhnlicher“ Leute werden in den Blick genommen, dementsprechend keine von Königen, Päpsten und anderen Machthabern. Bei den Ritualen der Reformierten werden die Ritualdarstellungen aus Amsterdam bevorzugt. Die analysierten Rituale sind alle in der ersten Edition abgedruckt. Die Reihenfolge der Bände jedoch variiert je nach Ausgabe.¹⁷⁰ Die indischen Bilder haben bereits in der bisherigen Forschung viel Beachtung gefunden.¹⁷¹ Dies gilt ebenso für die Kupferstiche zur jüdischen Tradition.¹⁷² Da Letztere in Hinsicht auf die geographische Lage (Amsterdam), der Ausgangslage der Quellen (Feldforschung) und der Kategorisierungen (z. B. *circumcision*) eine gewinnbringende Ergänzung darstellen, wurden sie ebenfalls mit in die Bildauswahl genommen.¹⁷³

¹⁶⁹Hier bezieht sich „europäisch“ nicht auf den Entstehungskontext der Traditionen, sondern auf den Ort der Ritualpraxis, die Picart abbildete. Unter „europäisch“ werden im Folgenden die protestantischen, katholischen und jüdischen Traditionen gefasst.

¹⁷⁰Vgl. Hunt et al., 2010a: 312; Borgeaud/Petrella, 2016: 114-115.

¹⁷¹Vgl. dazu bes. die vertiefte Analyse von von Wyss-Giacosa, 2006; von Wyss-Giacosa, 2014; vgl. auch beispielsweise Subrahmanyam, 2010b.

¹⁷²Vgl. dazu bspw. Abramovitch, 1990; Baskind, 2007; Feuchtwanger-Sarig, 2007; Surowitz, 2009; von Wyss-Giacosa, 2006; von Wyss-Giacosa, 2010.

¹⁷³Da es in den Kapiteln zum Islam, China und Japan jeweils keine Darstellung zu einem Kleinkindritual gibt, wurden diese Traditionen nicht mit in die Auswahl aufgenommen. Des Weiteren sind im Kapitel zum Islam die Kupferstiche nur teilweise mit dem Namen Picarts signiert, obgleich ein Grossteil der Arbeit Picart zuzuschreiben ist. (Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 67.) Bemerkenswert ist jedoch, dass auf dem Frontispiz des Werkes der islamischen Tradition bildkompositorisch ein prominenter Platz zugeordnet wurde. Für weitere Literatur zu den erwähnten Traditionen, vgl. v.a. Hunt et al., 2010a und 2010b. Besonders sei zu China und Japan auf den Artikel von Paula von Wyss-Giacosa hingewiesen, der auf die visuellen Quellen Picarts eingeht und u. a. auch politische Aspekte anspricht: von Wyss-Giacosa, 2012: 80-92. Für weiterführende Literatur zum Islam, vgl. auch Bevilacqua, 2018.

Die Quellenlage, auf der Picart die Kupferstiche entwickelte, hing jeweils vom Kupferstich und der darauf abgebildeten Tradition ab. In der *Eloge historique* werden Entstehungsumstände der Bilder und die präzise Arbeitsweise und das Selektionsverfahren Picarts hervorgehoben.¹⁷⁴ Die protestantischen und jüdischen Kupferstiche entstanden auf der Grundlage von Picarts eigener Feldforschung. Doch diese Art von Forschung war nicht überall durchführbar. Dadurch, dass Picart selbst nicht reiste, war dies bei anderen Traditionen nicht möglich und ein sorgfältiges Auswahlverfahren bei Bild- und Textquellen gefordert, infolgedessen eine Archivforschung. Die katholische Tradition spielte in dieser Hinsicht eine besondere Rolle, da Picart keine Feldforschung mehr betrieb, einige der katholischen Rituale jedoch aus eigener Erfahrung aus der Vergangenheit kannte, andere in Auftrag geben musste.¹⁷⁵ Die unterschiedliche Art der Entstehungsumstände und der methodischen Vorgehensweise verursachte eine Heterogenität der visuellen Umsetzung,¹⁷⁶ wodurch einerseits die Entstehungsumstände verdeutlicht wurden, das sorgfältige Selektionsverfahren der Quellen dargelegt und visuell erfahrbar gemacht wurde und somit die Glaubwürdigkeit der Kupferstiche betont wurde. Andererseits wurde die Abgrenzung zwischen der eigenen, in Amsterdam gelebten Religion, und der fremder Traditionen unterstrichen.¹⁷⁷ Diese Heterogenität wurde demgegenüber nur so weit ausgespielt, dass dennoch eine deutliche Einheitlichkeit der Bilder¹⁷⁸ zu erkennen war, was die Vergleichbarkeit ermöglichte.¹⁷⁹ Daher sind beispielsweise die Kupferstiche zur protestantischen und jüdischen Tradition, die nach Picarts Feldforschung erschaffen wurden, in seinem eigenen Stil festgehalten, bei den reproduzierten Kupferstichen zu den indischen Asketen hingegen ist deren visuelle Vorlage, namentlich Mogulzeichnun-

¹⁷⁴Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 30-31.

¹⁷⁵Vgl. dazu von Wyss-Giacosa, 2006: 67-71.

¹⁷⁶Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 67.

¹⁷⁷Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 105.

¹⁷⁸Vgl. dazu Logemann/Pfisterer, 2012: 15.

¹⁷⁹Bei Logemann und Pfisterer werden die Bilder in die fünf Modi allegorisch, objektivierend, deskriptiv, reproduzierend und explizierend eingeteilt. Diese Einteilung kann m. E. die Mischung zwischen Heterogenität und Einheitlichkeit unterstreichen und erklären; eine deutliche Zuordnung der einzelnen Kupferstiche in die entsprechenden Modi jedoch ist nicht immer möglich und gewinnbringend, so dass im Folgenden auf eine Kategorisierung der Kupferstiche in diese Modi verzichtet wird. Vgl. dazu Logemann/Pfisterer, 2012: 15; 17.

gen, deutlich sichtbar. Durch die so erlangte Heterogenität der Kupferstiche wird die Glaubwürdigkeit beider Arten der Informationsgewinnung unterstrichen: die der Feldforschung und somit Augenzeugenschaft des Künstlers selbst wie auch die der Stiche, die aufgrund visueller Vorlagen gestochen wurden. Dies waren bereits im kollektiven Gedächtnis abgespeichert und konnten somit als authentisch eingeordnet werden. Diese Heterogenitätslinie verläuft jedoch nicht abgrenzend zwischen „exotisch“, „fremd“ und „eigen“. Beispielsweise bei Kupferstichen zu indischen Ritualen ist Picarts Stil¹⁸⁰ deutlich erkennbar und lässt das Werk grundsätzlich als homogen erscheinen. Diese Einheitlichkeit und dadurch das Ermöglichen der Vergleichbarkeit wird somit unterstrichen, dass bestimmte Rituale und Bezeichnungen wie *baptême*, *nuptial*, *mariage*, *funèbre* bei der Mehrheit der abgebildeten Traditionen vorkommen.¹⁸¹

¹⁸⁰Bspw. in Bezug auf Bildkomposition, Darstellung der Menschen, Raumgestaltung, Architektur etc.

¹⁸¹Vgl. dazu auch Kapitel 9.2.2 *Konstruktion des Vergleichs*.

4 Begriffe und Taxonomie

Um eine solide Grundlage für die Analyse der Kupferstiche zu schaffen, werden an dieser Stelle vier Schlüsselbegriffe aus dem Titel des Werkes untersucht – *cérémonie*, *coutume* und *religieux* – sowie *idolâtre* aus dem Untertitel zweier Bände. Das Verständnis dieser im Werk an prominentester Stelle aufgeführten Begriffe ist von deren Kontext abhängig und verlangt insbesondere für eine religionswissenschaftliche Arbeit eine genauere Analyse.¹

Im ersten Teil zu den *Cérémonies et coutumes* wird geklärt, wie die Begriffe verwendet werden, weshalb auf die sichtbare Form von Religion fokussiert wird und welche Konsequenzen dieser Fokus mit sich bringt. Eine Untersuchung zum Begriff *religieux* kommt im zweiten Teil zur Sprache. Es wird danach gefragt, was alles in den Bereich Religion gefasst ist und ob sich ein solcher Begriff aus den Kupferstichen selbst heraus extrahieren lässt. Diese ersten beiden Begriffsklärungen dienen vor allem der Analyse und Interpretation der Kupferstiche.

Zwei Bände aus dem Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* sind im Untertitel mit der Bezeichnung *idolâtre* versehen. Der Begriff *idolâtre*, der vom Religionsbegriff abhängt, wird im darauf folgenden Kapitel dieser Arbeit untersucht. *Idolâtre* steht neben

¹Bei der Analyse dieser Begriffe stehen wiederum die ethnographischen Kupferstiche im Zentrum und nicht die kompilatorisch zusammengestellten, theologischen, religionsphilosophischen und ethnographischen Texte. Eine Untersuchung der Begriffe aus den Texten ergäbe notwendigerweise andere Resultate. Vgl. dazu auch Subrahmanyam, 2017: 103-143; bes. 121; 122.

anderen Bezeichnungen für religiöse Traditionen, wie *Juifs*, *Catholiques*, *Grecs*, *Protestants*, *Anglicans*, *Quakers*, *Anabaptistes* oder *Mahométans*. In diesem Unterkapitel wird danach gefragt, in welchem Verhältnis diese unterschiedlichen Bezeichnungen religiöser Traditionen zueinander stehen. Daraus wird folgen, dass die Analyse des Begriffs *idolâtre* einen Beitrag zur Einordnung und zum Stellenwert des Werkes in der Fachgeschichte der Religionswissenschaft leisten kann.

In der folgenden Analyse der Begriffe werden diese jeweils zuerst von der sprachlichen Verwendung in den Untertiteln und in der *Préface* des Werkes her untersucht. Danach werden die Resultate der sprachlichen Analyse mit den Bildern abgeglichen und gegebenenfalls korrigiert. Im Fazit dieses Kapitels wird nach den Konsequenzen gefragt, die aus den Korrekturen und den Abweichungen zwischen den Resultaten der sprachlichen und der visuellen Analyse ergeben.

4.1 *Cérémonies et coutumes*

4.1.1 Verwendung der Begriffe im Text und in den Bild-Untertiteln

Cérémonies et coutumes wird üblicherweise mit „Rituale und Bräuche“ übersetzt.² Geht man die Bildunterschriften aller Traditionen durch, dann lässt sich der Begriff *Cérémonie* bei einer Mehrzahl der Kupferstiche finden, sei es mit festen Ausdrücken wie *Cérémonie nuptiale* oder *Cérémonie funebre* oder sei es eine *Cérémonie*, die danach detaillierter beschrieben wird, wie beispielsweise *Ceremonie de donner le nom à un enfant chez les Banians*.³ Es fällt auf, dass der Begriff *Coutume* als Bildunterschrift nur selten verwendet wird. Dies geschieht nur bei den Calvinisten und Lutheranern. Der Begriff *Maniere*, die „Art und Weise“, wird öfters und bezüglich der verschiedensten religiösen Traditionen verwendet, sei es die *Maniere*, wie geheiratet wird, wie Witwen verbrannt werden, wie bestimmte Riten im Gottesdienst vollzogen werden und dergleichen. Eine Unterscheidung zwischen *Cérémonie*, *Coutume* oder auch *Maniere* – ein Begriff, der im Titel des Gesamtwerkes nicht auftaucht – ist aus den Bildunterschriften wie auch den

²Vgl. bspw. von Wyss-Giacosa, 2006: 11. Anzumerken ist, dass auch andere Werke jener Zeit den Titel *Cérémonies et coutumes* tragen, bspw. Richard Simons Übersetzung des Werkes *Historia de gli riti hebraici* von Leon Modena: *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui'huy parmy les Juifs*. Traduites de l'italien de Leon de la Modene, Rabin de Venice, Paris: 1674 (das im Bd. 1 der *Cérémonies et coutumes religieuses* wieder abgedruckt ist!) oder *Cérémonies et coutumes des chrétiens orientaux*. Richard Simon, Trevoux: 1737. Andere hingegen wählten die Überschrift *Moeurs* für ihre Abhandlungen zu Ritualen, wie bspw. Joseph-François Lafitau: *Moeurs de sauvages américains comparées aux Moeurs des premiers temps*, Paris: 1725; Claude Fleury: *Les Moeurs des Israélites et des Chrétiens*, Tours: 1681.

³Siehe [Abb. Faliu: 100]. Für eine vergleichende Gesamtbetrachtung der Kupferstiche empfiehlt sich die handliche und anschauliche Reproduktion von Faliu, 1988 in Buchformat. Die hier angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf Falius Publikation. Des Weiteren sind die Kupferstiche auch online abrufbar bspw. auf [UCLA Library](#). Anmerkung: Die Schreibweise (Akzente) entspricht derjenigen aus den Untertiteln der Kupferstiche. Zur besseren Lesbarkeit wird auf die Gross- und Kleinschreibung –, da die Wahl von Grossbuchstaben willkürlich erscheint – sowie die abschliessende Interpunktion verzichtet. Zur Hervorhebung werden sie in der vorliegenden Arbeit kursiv gedruckt.

Bildinhalten nicht abzuleiten, da die unterschiedlichen Begriffe für gleichartige Rituale verwendet werden und auch innerhalb der Traditionen zuweilen unterschiedliche Begriffe auftauchen. Auch in der *Préface* überwiegt der Begriff *Cérémonie*; der Begriff *Coutume* wird lediglich in Verbindung mit *Cérémonie* verwendet. In der *Préface* wie im darauffolgenden Kapitel *Dissertation* wird ausserdem der Ausdruck *le culte religieux* eingesetzt.

4.1.2 Übersetzung und Definition

Im Folgenden werden die oben genannten und, wie aufgezeigt, nicht klar voneinander abzugrenzenden Begriffe *cérémonie* und *coutume* mit dem deutschen Begriff „Ritual“ übersetzt. Zwischen „Rituale“ und „Bräuche“ wird nicht differenziert. Dabei wird unter ‚Ritual‘ eine wiederkehrende oder als wiederkehrend intendierte Handlung verstanden, beispielsweise okkasionelle Rituale, Lebenszyklusrituale und institutionalisierte Rituale.⁴

In der *Préface* werden die *Cérémonies religieuses* folgendermassen umschrieben:

[...] les pratiques & les usages introduits à l'occasion, ou si l'on veut, pour l'amour de la Religion; les Ceremonies nuptiales, de nativité & funebres de tous les Peuples du Monde, les Ceremonies superstitieuses, les habillemens des Ecclesiastiques &c.⁵

Das Werk Bernards und Picarts vermittelt der Leserschaft und den Bildbetrachtenden einen Einblick in die verschiedenen Traditionen ohne zeitliche Bindung an bestimmte historische, einmalige Ereignisse. Demzufolge sind die aussereuropäischen Traditionen nicht – im Gegensatz zu beispielsweise den Kupferstichen Theodor de Brys, wo die europäischen „Entdecker“ und „Beobachter“ im Bild mit dargestellt sind – an eine bestimmte

⁴Vgl. dazu bspw. Lang, 1998: 442-443.

⁵CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 1.

Zeit gebunden, sondern als möglichst authentische, allgemeingültige und zeitunabhängige Ritualdarstellungen.⁶

4.1.3 Begründung des Fokus auf Rituale

Wie der Titel des Werkes *Cérémonies et coutumes religieuses* bereits verrät, wird auf die sichtbare Manifestation von Religion fokussiert. Die Wahl dieses Schwerpunkts kann aus drei unterschiedlichen, sich gegenseitig beeinflussenden Ursachen erklärt werden. Ein erster Grund ist rein praktischer Natur: die vorhandene Quellenlage.

„Hence, much of what one knew of the different religions around the globe was what the few European witnesses, mainly travelers and missionaries, had described. This meant that it was largely the rituals of the «new» religions that were first described, while their theologies, or sets of beliefs, would long remain much less clearly perceived.“⁷

Sind die Glaubensvorstellungen fremder Traditionen aus sprachlichen und kulturellen Gründen schwer zu erfassen, ist der Zugang über die soziale Ausdrucksweise von Religion ersichtlicher und zugänglicher.⁸ Die Fokussierung auf die sichtbare Manifestation von

⁶Eine Ausnahme bilden die Kupferstiche zur Inquisition im Kapitel zum Katholizismus.

⁷Stroumsa, 2010: 29.

⁸Dass dies nicht der einzig mögliche Zugang zu bisher kaum bekannten oder gänzlich unbekannten religiösen Traditionen war, zeigt uns bspw. Matteo Ricci (1552–1610). Durch seine intensive Befassung mit der chinesischen Sprache, Kultur und insbesondere auch Religion macht er den Versuch, nicht nur die Wörter wie Gott oder Geist, sondern die dahinter stehenden christlich theologischen Konzepte ins Chinesische zu übertragen und nach semantischen Äquivalenzen zu suchen. Weshalb und aus welchen Gründen Übertragungsfehlern naturgemäss vorprogrammiert sind sowie die damit angestossene *Querelle des Rites*, kann hier nicht weiter behandelt werden. Festzuhalten ist jedoch, dass – und zwar über hundert Jahre vor Bernard und Picart! – bereits eine intensive Auseinandersetzung mit fremden Traditionen auch auf der theologischen Ebene stattgefunden hat. Eine solche Auseinandersetzung bedingt jedoch ein intensives Studium der einzelnen religiösen Traditionen sowie der Sprache (und weiteren davon abhängigen Kulturelementen), was zur Zeit Bernards und Picarts erst vereinzelt durchgeführt worden war. Meist handelte es sich bei solchen Auseinandersetzungen mit

Religion eignet sich im Gegensatz zu abstrakteren Theologien insbesondere für bildliche Darstellungen.

Die Reformation, hier als zweite Ursache genannt, bewirkte eine Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten insbesondere in Bezug auf die Ritualproblematik.

„Rituals also formed the main bone of contention between Protestants and Catholics.“⁹

Diese Diskussionen gingen auch nach der Reformation intrakonfessionell weiter.

„After the Council of Trent, Catholic as well as Protestant intellectuals stressed the need for «cleansing» both beliefs and practices.“¹⁰

Im Werk Bernards und Picarts wird diese intra- wie interkonfessionell geführte Debatte ersichtlich.¹¹

Die zwei genannten Ursachen führten dazu, dass der Religionsbegriff im 17. und frühen 18. Jahrhundert neu reflektiert und formuliert wird. Religion wird nun nicht mehr als innere Gläubigkeit, sondern in erster Linie als System ritueller Praxis, öffentlicher Aktivitäten und sozialer Muster gesehen.¹²

„Ritual would thus become the defining component of religion, and the plurality of religions on earth reflected the multiplicity of ritual practices.“¹³

Und somit lag es gleichfalls für Bernard und Picart nahe, sich auf Rituale zu fokussieren. Welche Konsequenz sich aus dem gewählten Fokus auf Rituale, demnach menschliche Handlungen, ergibt, wird nach einer statistischen Arbeit an den Bildern zu beantworten sein.

den theologischen Konzepten um jesuitische Missionare. (Vgl. dazu auch Acosta, 1591.) Anzufügen ist jedoch, dass auch Acosta letztendlich seinen Fokus auf die Rituale legte. Eine so breit angelegte Darstellung aller damals bekannten religiösen Traditionen, wie Bernard und Picart dies unternahmen, war zu jener Zeit aufgrund der Quellenlage (wie natürlich aber auch mit ihrem Vorhaben der visuellen Darstellung!) nur in Bezug auf die Rituale möglich.

⁹Stroumsa, 2010: 29.

¹⁰Stroumsa, 2010: 27.

¹¹Vgl. dazu Analysen in Kapitel 6-8, sowie 9 *Resultate* und 10 *Konklusion*.

¹²Vgl. Stroumsa, 2010: 3; 27; 29.

¹³Stroumsa, 2010: 29.

4.1.4 Arbeit an den Bildern: eine kurze Statistik

Abgesehen von der Konzentration auf Rituale, die bereits im Titel intendiert ist und die bei der Mehrheit der Kupferstiche im Zentrum steht, darf nicht übersehen werden, dass das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* breiteres Wissen vermittelt. Ein Achtel aller Bilder beinhalten Ritualgegenstände, Kleider, Sakralgebäude, Kalender und Stammbäume. Zusätzlich dazu können gut ein Dutzend Bilder zu Gottheiten aufgeführt werden, die als Einzelbilder ohne rituelle Komponenten abgebildet sind.¹⁴

So unterschiedlich die Rituale auch dargestellt sind, und obwohl man vergeblich nach bestimmten obligatorischen Inhalten, wie Ritualgegenständen, Götterbildern, Kommunikation mit Gottheiten oder Ausseralltäglichem in Bezug auf Raum oder Zeit sucht, lassen sich als gemeinsame Basis für alle Kupferstiche, die Rituale, also menschliche Handlungen, festlegen. Die Menschen und ihre Aktivitäten stehen im Fokus. Es ist kaum möglich, aus den Kupferstichen Rückschlüsse auf Glaubensvorstellungen – wenn nicht gerade eine Gottheit im Zentrum steht, was selten der Fall ist – zu ziehen. Weshalb und mit welchem theologischen Hintergrund die Rituale vollzogen werden, bleibt dem Bildbetrachter verborgen.

Es fällt auf, dass nicht – wie es hätte sein können – alle Traditionen gleich aufgebaut sind und ungefähr mit der gleichen Art und Anzahl von Ritualen ausgestattet sind. Bei einzelnen Traditionen sind eine Vielzahl an unterschiedlichen Ritualen dargestellt, bei anderen nur wenige. Es liegt auf der Hand, die unterschiedliche Anzahl der Bilder mit der Quellenlage zu begründen, was bei den aussereuropäischen Traditionen der Fall sein mag.¹⁵ Diese Begründung trifft jedoch nicht auf alle Traditionen zu, ansonsten müssten

¹⁴Die meisten Bilder zu Gottheiten befinden sich bei den *Indiens occidentaux* und *Indiens orientaux*. Nicht mitgerechnet sind die Kupferstiche zu den Inkarnationen Vishnus. Des Weiteren gibt es etliche Kupferstiche, die nicht nur die Gottheiten, sondern die Rituale für diese Gottheiten fokussieren. Mehr dazu folgt im Kapitel 4.3 *idolâtre*.

¹⁵Ein somit gleicher Aufbau der Traditionen hätte bedingt, dass die Quantität der Kupferstiche aller Traditionen an derjenigen Tradition mit der geringsten Quellenlage angeglichen werden würde und dadurch die Wissensvermittlung durch das Werk enorm reduziert hätte werden müssen. Hätten sich Bernard und Picart für eine solche Schmälerung entschieden, wäre die Nebeneinanderstellung und somit Vergleichbarkeit der einzelnen Arten von Ritualen, wie bspw. Hochzeitsrituale, um ein

katholische und protestantische Rituale – die Picart beide aus eigener Erfahrung kannte – gleich häufig erscheinen. Mit der Anzahl der Darstellung der Rituale aus dem katholischen Kontext kann jedoch keine der anderen Traditionen mithalten.

Betrachtet man die Auflistung aller Kupferstiche der *Cérémonies et coutumes religieuses*, sind die „Übergangsrituale“ zwar nicht in der Mehrheit, sie kommen jedoch bei beinahe allen Traditionen vor. Meist ist ein Kleindkindritual, eine Hochzeit und eine Bestattung abgebildet, oft in verschiedenen Versionen. Eine gewisse Gewichtung wird schon in der *Préface* des Werkes auf die „Übergangsrituale“ gelegt. Wie im obigen Zitat aufgeführt, werden in der *Préface* die „Übergangsrituale“¹⁶ neben den okkasionellen, institutionalisierten und *superstitieuses* Ritualen explizit genannt. Diese Gewichtung legt eine genauere Betrachtung und Analyse eben dieser „Übergangsrituale“ nahe, was die Auswahl des Schwerpunktes im Hauptteil dieser Arbeit begründet.

Wenden wir uns den Übergangsritualen zu: Ordnet man die Bilder nach ihrer inhaltlichen Übereinstimmung, beispielsweise alle Hochzeitsbilder zueinander oder alle, die den Umgang mit dem Tod zeigen, zueinander, wird es offensichtlich, dass diese Ritual-Gruppierungen weiter kategorisiert werden können. Dementsprechend können die Mehrheit der *Funebre*-Bilder einer gemeinsamen Kategorie „Prozession“ zugewiesen werden, ungeachtet dessen, ob sie in Guinea, Kanada, Japan, Augsburg oder Den Haag stattfinden. In eine mögliche zweite Kategorie „Bestattung“, in der eine Grube im Vordergrund steht, die aber deutlich weniger Bilder ausmacht, können Bilder aus dem jüdischen Kontext der Niederlande, der Samen Skandinaviens, Bilder aus Brasilien oder vom Ufer des Flusses *Orenoque* eingeordnet werden.

Ebenso können bei den Hochzeitsbildern die Bilder in unterschiedliche Kategorien geordnet werden, beispielsweise gemäss der Rolle, die der religiöse Spezialist im Ritual einnimmt. Beim Ritual aus Kanada, ebenso aus Panama und der Réunion (Cafres) kein

Vielfaches stärker betont worden. Durch die gewählte Herangehensweise Bernards und Picarts, die Ordnung des Werkes in Traditionen bzw. geographische Kontexte, werden vielmehr die Traditionen als solche dargestellt, als die Arten von Ritualen miteinander verglichen, denn kaum jemand hat alle sieben Folio-Bände in einem Zug durchgeblättert, geschweige denn gelesen.

¹⁶Zur Terminologie und Theorie der sog. „Übergangsrituale“ (im französischen Original *les Rites de Passage*) vgl. Genep, 1969 [¹1909].

deutlich erkennbarer religiöser Spezialist zu entdecken; bei der jüdisch-deutschen Tradition, bei den Lutheranern in Augsburg oder bei den Inkas steht der religiöse Spezialist auf der gleichen Ebene wie das zu trauende Paar. In Mexiko, in der katholischen Tradition sowie bei den Samen in Skandinavien nimmt der religiöse Spezialist eine leicht erhöhte Position ein, bei den Reformierten in Amsterdam steht er hingegen weit erhöht auf der Kanzel.

Diese grobe Einteilung in Kategorien kann selbstverständlich noch weiter getrieben werden. Es kann beispielsweise im Hinblick auf die Teilnahme, bzw. die Interaktion zwischen den verschiedenen dargestellten Personen, auf den Raum, in dem das Ritual stattfindet, auf die Ordnung bzw. Unordnung in der Komposition des Kupferstichs und nach diversen weiteren Kriterien klassifiziert werden. Für die Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten ist es vorerst lediglich wichtig zu erkennen, ob eine Wertung von *Cérémonies et coutumes* im Allgemeinen sowie in bestimmten Traditionen vorgenommen wird.

4.1.5 Konsequenz des Fokus auf Rituale

Der Fokus auf *Cérémonies et coutumes* bringt vorerst eine Konsequenz mit sich: Er ermöglicht vergleichende Studien zu den verschiedensten Religionen ohne sprachlichen Zugang.¹⁷ Diese Vergleichbarkeit wird im Werk auf zwei unterschiedliche Arten realisiert. Nach dem auf das Vorwort folgenden einleitenden Kapitel *Dissertation sur le culte religieux* werden die religiösen Traditionen bzw. bestimmte Aspekte davon explizit miteinander verglichen. Hier wird einerseits nach für universell gehaltenen Komponenten wie dem Beten gefragt.

¹⁷Vgl. Smith, 1998: 270-271.

*Tous les hommes aiant les mêmes choses à demander à Dieu, il n'est pas suprenant que les formules de leurs prieres se ressemblent à peu près, ou du moins en bien des choses.*¹⁸

Andererseits werden bestimmte Aspekte ausgewählter religiöser Traditionen miteinander verglichen, beispielsweise was die Art anbelangt, in welcher Körperhaltung gebetet wird – auf den Knien,¹⁹ oder mit dem Gesicht gen Osten²⁰ – gebetet wird.²¹

Im Werk finden die Vergleiche hingegen implizit statt. Bereits vorgegeben durch den Aufbau des Werkes, werden die Traditionen als ganze Blöcke nebeneinandergestellt. Die Lesenden und Bildbetrachtenden müssen den Vergleich selbst vollziehen. Hilfestellung erhalten sie lediglich durch die teilweise gleich gesetzten Überschriften der Bilder wie *baptême* oder *mariage*.

Grundsätzlich ermöglichte der Fokus auf Rituale die Vergleichbarkeit aller religiösen Traditionen. Das Vergleichen jedoch birgt bekanntlich – wie die Geschichte des Vergleichens religiöser Sachverhalte zeigt – die Gefahr, dass dabei tendenziell gewertet wird. In der Sekundärliteratur wird meist davon ausgegangen, dass beim Vergleich von Ritualen im historischen Kontext Bernards und Picarts nicht gewertet wird:

„The paradigm of religion emerging in the seventeenth century thus privileged ritual over belief, and abandoned value-judgment for observation as a chief classifier or religious attitude; more than anything else, this fact highlights the major transformation in intellectual attitudes toward religion. Rituals were observed, they were not judged as right or wrong (except in marginal cases such as human sacrifices), as were beliefs, such as idolatry, false prophecy, or heresy.“²²

¹⁸CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd. 1, 1723: v.

¹⁹CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd. 1, 1723: xxvi.

²⁰CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd. 1, 1723: xxvii-xxviii.

²¹Ein grosser Teil der *Dissertation sur le culte religieux* nehmen vergleichende Abhandlungen zu den griechischen und römischen antiken Traditionen ein. Da diese bei den Bildern nicht weiter fortgeführt wird, wird hier auf eine Analyse dieser Textabschnitte verzichtet.

²²Stroumsa, 2010: 29.

Von Wyss-Giacosa bezieht dies konkret auch auf das Werk Bernards und Picarts und schreibt:

„Die durch einen solchen Ansatz beabsichtigte Etablierung einer interkulturellen Vergleichsebene ging nicht wertend, sondern phänomenologisch vor.“²³

Somit folgt aus der Konsequenz der Foki auf Rituale, also der Vergleichbarkeit, eine weitere mögliche Konsequenz: die Wertung – oder eben Nicht-Wertung – der unterschiedlichen Vergleichsobjekte. Die Annahme des Fehlens einer Wertung muss m. E. am Material überprüft werden. Dabei stellen sich zwei Unterfragen: Erstens, wird eine Wertung von Ritualen generell vorgenommen? Und wenn ja: zweitens, von spezifischen und einzelnen Ritualen im Werk *Cérémonies et coutumes religieuses*? Die erste Frage wird bei der folgenden Untersuchung der *Préface* sowie anhand der Kupferstiche angegangen, die zweite Frage wird erst bei den Bildanalysen und -interpretationen im Hauptteil²⁴ zu beantworten sein.

4.1.6 Ritualkritik in der *Préface* und *Dissertation sur le culte religieux*

In der *Préface* wird gleich zu Beginn deutlich erläutert, woraus die Essenz der Religion für den Herausgeber des Werkes besteht, wie sich die verschiedenen Religionen zuein-

²³von Wyss-Giacosa, 2006: 11. Da jedoch die gesammelten Bilder und Texte gezwungenermassen angeordnet werden müssen, um überhaupt eine solche Kompilation publizieren zu können, wird naturgemäss gewichtet und somit (obgleich implizit) eine gewisse Wertung vorgenommen. Vgl. dazu auch Burke: „Auswahl, Organisation und Präsentation von Wissen ist kein neutraler, wertfreier Prozess. Im Gegenteil, es ist Ausdruck einer Weltsicht, die von einem ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen System gestützt wird.“ (Burke, 2001b: 205.) In dieser Arbeit wird unter ‚wertneutral‘ verstanden, dass keine negative wie auch positive Konnotation mitschwingt, d. h. dass nicht normativ gewertet wird.

²⁴Vgl. Kapitel 6-8.

ander verhalten und welche Probleme sich in allen Religionen zeigen. Dabei wird von *quelques religions*, von *tous les hommes* und *tous les peuples*²⁵ gesprochen; es werden keine spezifische religiöse Traditionen bzw. geographische Regionen und deren Bevölkerung genannt und somit findet keine Unterscheidung zwischen der eigenen Tradition und den anderen statt, und desgleichen keine Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Zeitaltern:²⁶ *Un Peuple est sur cet article le singe de l'autre [...]*.²⁷ Denn obgleich sich die Namen für das Wesen oder die Wesen und ihre Offenbarungen unterscheiden, handelt es sich um *toûjours pour objet un Etre ou des Etres qu'ils craignent ou qu'ils respectent, & qui par conséquent sont au-dessus d'eux*.²⁸ Dieses Wesen ist, so schreibt Bernard, *un Etre très simple, souverainement parfait par son Essence, par ses vertus, & par son immense capacité*.²⁹ Erstaunlich sei es, dass diese Wahrheit zwar immer anerkannt wird, jedoch ungenügend praktiziert werde. Denn würde dies praktiziert werden, so würden – und hier setzt die Kritik deutlich an – erstens die religiösen Spezialisten, die *Vicaires de la Divinité, d'Intercesseurs, de Patrons &c.*,³⁰ beseitigt werden und *on iroit tout droit à Dieu, sans détours & par le plus court chemin*.³¹ Ein zweiter Kritikpunkt betrifft die Rituale in ihrer ganzen Aufwändigkeit: *on ne trouverait plus tant de ressource*³² für Opferungen, Feste, Bruderschaften, Kasteiungen, Prozessionen, Kirchen- und Kapellengründungen etc., *portées à des excès vicieux*³³ und die bis zur *l'inhumanité*³⁴ führen können. Die *étrange bizarrerie que l'on remarque dans ce Culte* gründet in einer falschen Vorstellung, die die Menschen von Gott und seinen Eigenschaften hat.³⁵ Würden der rituelle Überbau und die religiösen Spezialisten wegfallen, könnte man sich wieder

²⁵CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 1.

²⁶Vgl. dazu die Degenerationsthese verschiedener Religionswissenschaftler im Kapitel 5.2.1 *Hans G. Kippenberg: Die Entdeckung der Religionsgeschichte (1997)*.

²⁷CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 1.

²⁸CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 1-2. Vgl. dazu auch die Ausführungen in CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: v.

²⁹CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

³⁰CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

³¹CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

³²CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

³³CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2. Vgl. dazu auch die Ausführungen in CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii.

³⁴CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii.

³⁵Vgl. dazu auch CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii.

*chercheroit en soi-même de quoi satisfaire la Divinité, & l'on trouverait que l'amour de la vertu & la pureté de la vie sont les seules qui puissent être agréables à Dieu.*³⁶ Die Kritik am rituellen Überbau der Religionen wird hier bei der ersten Edition aus dem Jahre 1723 bereits deutlich ausgedrückt.³⁷

Bernard kritisierte nicht nur, ihm schwebte des Weiteren eine Vision vor. So schrieb er im Vorwort: *Après cela on pourroit se flater bientôt d'une reunion dans le Culte: il reprendroit sa simplicité primitive [...].*³⁸ Diese Vorstellung einer *réunion*, einer Wiedervereinigung aller Religionen wird ebenso im Bd. 4 im Kapitel zur *Religion des Chinois* &c. erwähnt: *Toutes les Religions se ressemblent en quelque chose. C'est par cette ressemblance, que des esprits d'une certaine trempe hazarderoient d'établir d'une réunion universelle.*³⁹

4.1.7 Ritualkritik basierend auf den Kupferstichen

Aus der *Préface* und *Dissertation sur le culte religieux* lassen sich in Bezug auf eine mögliche Ritualkritik folgende Thesen finden:

³⁶CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

³⁷Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 11. Eine noch stärkere negative Bewertung der Rituale ist in einer 60 Jahre später erschienenen Edition zu lesen: „The introduction of a later edition of the work [CCR, RZ], published in 1783, refers explicitly to natural religion as the original and purest religion of humankind, of which all the various observable rituals are only later derivations. The conclusion of *Dissertation sur le culte religieux* concurs with this view and adds that the oddities of the various rituals hide the essence of religion itself, the simple cult of *l'Être Suprême*.“ (Stroumsa, 2010: 35.) Eine solche Haltung gegenüber Ritualen tauchte nicht aus dem Nichts auf, sondern gründet auf intrakonfessionellen Debatten zu Ritualen auf protestantischer und auf katholischer Seite. Vgl. Stroumsa, 2010: 27.

³⁸CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

³⁹CCR, *Religion des Chinois*, Bd. 4, 1736: 235. Hunt et al., 2010a: 241 verweisen ebenfalls auf dieses Zitat und übersetzen *réunion* mit *syncretism*. Abgesehen von der Problematik, die sich mit dem Begriff Synkretismus (vgl. dazu: Staub, 2012.) ergibt, plädiere ich dafür, *réunion* in diesem Kontext als Wiedervereinigung im Sinne einer natürlichen Religion (ausgezeichnet durch ihre Einfachheit und mit Fokus auf *l'Être Suprême*) zu verstehen und nicht als eine hybride Tradition, die – zumindest in meinem Verständnis – den rituellen Überbau wie auch die Vormachtstellung religiöser Spezialisten beinhalten könnte.

- 1) Die Anzahl der Rituale der einzelnen Traditionen ist sehr gross, bzw. unüberschaubar:
„[...] mille & mille Ceremonies que les hommes ont inventées [...]“.“⁴⁰
- 2) Im Ritual stehen die vielen Handlungen und nicht die Gottheit im Vordergrund: „La plus grande partie des hommes ignorerait qu'il y a un Dieu, si le culte qu'on doit lui rendre n'étoit accompagné de quelques marques extérieures.“⁴¹
- 3) Die Gottheit, eigentlich ein durch seine Einfachheit ausgezeichnetes Wesen, wird mit den verschiedensten extravaganten Attributen ausgestattet: „Moin on a connu l'Etre supreme & plus ces marques ont été bizarres & extravagantes.“⁴²
- 4) Die Verehrung Gottes kann bis ins Unmenschliche führen: „L'Ignorance a même poussé la Devotion jusqu'à l'inhumanité [...]“.“⁴³
- 5) Die Rituale bezaubern durch Prunk und Aussergewöhnlichem anstatt sich auf die Gottheit zu konzentrieren, sie lenken von der Gottheit ab: „[...] l'ébloüir par des Ceremonies fastueuses, ou extraordinaires, & par des usages genans & souvent insupportables: mais peu des genas ont été capables de s'élever jusqu'à la Divinité & de franchir les Barrières que leur oposoient tant de pratiques.“⁴⁴
- 6) Wenn die Menschen Gott als einfaches Wesen betrachten würden, wären die Aufgaben der Vikare/Mittler etc. bald abgeschafft: „les charges d'une infinité de Vicaires de la Divinité, dl' Intercesseurs, de Patrons &c. que les hommes ont crû établis pour le salut du Genre humain, pour interceder pour eux auprès de Dieu & pour connoître des choses qui les regardent, seraient bientôt supprimés: on croit tout droit à Dieux, sans détours & par le plus court chemin.“⁴⁵

Im Folgenden werden diese fünf Kernaussagen anhand der Texte, die zu den Kupferstichen gehören, überprüft.

⁴⁰CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

⁴¹CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii.

⁴²CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii.

⁴³CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii.

⁴⁴CCR, *Dissertation sur le culte religieux*, Bd.1, 1723: iii-iv.

⁴⁵CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

1) Bei fast allen dargestellten Traditionen⁴⁶ findet man mehrheitlich Rituale, die über das „rein Funktionale“ hinausgehen.⁴⁷ Der Grossteil der Rituale scheint hingegen „pour l’amour de la Religion“⁴⁸ veranstaltet zu werden.

Bereits beim Durchblättern des Werkes fällt auf, dass die Anzahl der Kupferstiche je nach aufgeführter Tradition stark variieren kann. Beachtet man jedoch die geographische Zugehörigkeit, nach welchen insbesondere die *idolâtre*-Bände geordnet sind, die aber trotz vordergründig einheitlicher Bezeichnung, nämlich *idolâtre*, auf unterschiedliche Traditionen schliessen lassen, dann verringern sich die Rituale pro Tradition. Was dennoch bleibt, ist die Fülle an Ritualen bei den Katholiken. Im Gegensatz zu den anderen Traditionen findet man beim Katholizismus dazu viele kleine Bilder, wobei sechs oder gar neun Bilder sich eine Seite teilen. Alle möglichen Schritte, Gesten und Veränderungen im Ritual werden fast daumenkinoartig dargestellt. Diese Absurdität wird bei den Katholiken folglich bewusst ins Unendliche getrieben, hätte man ja auch bei den anderen Traditionen, insbesondere bei denjenigen, die man aus eigener Erfahrung gut kennt, wie den Protestantismus, verschiedenste Sequenzen darstellen können. Somit kann festgehalten werden, dass bei der Anzahl der Rituale (bzw. Ritualsequenzen) der Katholizismus bei Picarts Kupferstichen eine Sonderrolle einnimmt.

Diese These, die sich auf die Anzahl der Rituale bezieht, kann folglich anhand der Kupferstiche bestätigt werden, wobei zu beachten ist, dass sie beim Katholizismus um ein Vielfaches zugespitzt wird.

2) Wie oben festgehalten gibt es eine Vielzahl an Ritualen in den dargestellten Traditionen, „*que les hommes ont inventées [...]*“.⁴⁹ Dabei ist für die Bildbetrachtenden oft unklar, welche direkte Verbindung zur Verehrung einer Gottheit das Ritual darstellt. Wie bei der nächsten These genauer ausgeführt wird, werden die Gottheiten mit

⁴⁶Da die Traditionen, insbesondere die *idolâtre*-Traditionen, begrifflich nicht immer klar voneinander unterschieden werden, sondern man aufgrund der geographischen Zuordnung auf unterschiedliche Traditionen schliessen kann, wird hier auf eine zahlenmässig exaktere Anzahl verzichtet.

⁴⁷Unter funktionalen Rituale verstehe ich hier Rituale, die grundsätzlich ein pragmatisches Ziel verfolgen wie bspw. Bestattungsrituale – irgendetwas muss man ja mit den Verstorbenen machen...

⁴⁸CCR, *Préface*, Bd.1, 1723: 1.

⁴⁹CCR, *Préface*, Bd.1, 1723: 2.

den verschiedensten Attributen und übermenschlichen Zügen dargestellt. Erstens stünde dies der Beschreibung „*Dieu [...] comme un Etre très simple*“⁵⁰ entgegen. Zweitens widerspräche eine direkte Verehrung eines Abbildes einer Gottheit wohl generell der Haltung des hugenottischen Bernard und des zum Protestantismus konvertierten Picart. Hier würde vermutlich eher eine Predigt über Gott als Idealvorstellung gelten. Explizite Predigten finden sich unter den Kupferstichen nur äusserst selten. Ein Bild aus dem japanischen Kontext, Bilder aus dem Judentum, dem Katholizismus und den protestantischen Traditionen zeigen meist eher Versammlungen, Segnungen oder Kommunionen, in denen das Wort Gottes möglicherweise eine zentrale Rolle spielt. Fast ironisch ist somit ein kleines Bild aus dem Katholizismus zu deuten, bei dem das Buch der Evangelien vom religiösen Spezialisten präsentiert wird und dabei kaum das Wort im Mittelpunkt steht sondern die Verehrung des Buches.

3) Die Kupferstiche mit Darstellungen von Gottheiten⁵¹ beziehen sich auf diejenigen Traditionen, die selbst Götterbilder zulassen. Darunter fällt das katholische Christentum⁵² und die als *idolâtre* bezeichneten Traditionen. Bei den Parsen und bei den Traditionen Afrikas, beide in den *idolâtre*-Bänden eingeordnet, findet man hingegen auch keine erkennbaren Bilder von Gottheiten.

Festzuhalten ist jedoch, dass die Statuen, die stark anthropomorphisierte Gottheiten darstellen,⁵³ fast ausnahmslos bei allen oben genannten Traditionen mit den verschiedensten Attributen und/oder übermenschlichen Zügen ausgestattet werden, wie beispielsweise einer Vielzahl an Armen, Köpfen oder Flügeln in Picarts Kupferstichen. Mit Hilfe der Stiche kann diese These nicht vollständig bestätigt werden, sie trifft nur auf bestimm-

⁵⁰CCR, *Préface*, Bd.1, 1723: 2.

⁵¹Ob es sich dabei um Gottheiten, Mittlerwesen oder andere transzendente Wesen handelt, kann an dieser Stelle nicht überall geklärt werden. Deshalb werden alle Statuen und Bilder, welche in Tempeln oder in Ritualen aus ihrer Platzierung auf eine spezifische Rolle hindeuten, gleich behandelt.

⁵²Beim orthodoxen Christentum, das ebenso Bilder zulassen würde, findet man jedoch abgesehen von zwei relativ unklar erkennbaren Bildern und drei sehr im Hintergrund und klein gehaltenen Kreuzen mit Jesus keine Bilder von Gottheiten.

⁵³Die meisten Gottheiten zeigen stark menschliche Züge. Es gibt hingegen auch Ausnahmen wie die Sonne bei den Inkas, welche zwar ein menschliches Gesicht aufweist, sonst jedoch nur aus einem Kreis mit Strahlen besteht.

te Traditionen zu. Die Grenzziehung zwischen keiner Darstellung von Gottheiten und extravagant ausgestatteten Gottheiten verläuft nicht parallel zur Grenze zwischen europäisch und aussereuropäisch.⁵⁴

4) Wie oben festgehalten ist der direkte Bezug zur Gottesverehrung nicht permanent klar erkennbar. Somit wird es nicht deutlich, ob auf den Kupferstichen abgebildete Unmenschlichkeiten⁵⁵ mit einer Gottesverehrung zu begründen sind. Festzuhalten ist hingegen, dass Brutalitäten auf den Kupferstichen dargestellt sind. Beispiele dazu sind der Umgang mit Gefangenen bei den Inkas oder den Mexikanern, bei Initiationsriten im südlichen Afrika, bei Folter-Darstellungen aus Guinea oder der indischen Witwenverbrennung,⁵⁶ folglich bei verschiedenen Traditionen aus den *idolâtre*-Bänden, ebenso wie bei den katholischen Inquisitions-Darstellungen. Angemerkt werden muss, dass bei Weitem nicht bei allen *idolâtre*-Traditionen offensichtliche „Unmenschlichkeiten“ in den Kupferstichen festgehalten werden. Ebenso sind bei den protestantischen, christlich-orthodoxen, jüdischen und islamischen Traditionen keine Brutalitäten ersichtlich. Diese These kann somit nur teilweise, das heisst abhängig von den Traditionen, bestätigt werden.

5) Prunkvolles in den Ritualen zeigt sich auf unterschiedliche Arten, sei es mit pompösen oder spektakulären Ritualgegenständen, die in Prozessionen herumgeführt werden oder mit kunstvoll errichteten Opfergaben an Gottheiten. Besonderer Prunk dabei ist in den für die Rituale errichteten religiösen Bauten, die bei vielen der dargestellten Traditionen abgebildet sind, zu finden. Beispiele dazu sind die gross angelegten Tempel- resp. Moscheeanlagen in Mexiko, China oder in Mekka, die religiösen Bauten in Japan mit ihren riesigen Buddhastatuen und einer Vielzahl kleinerer Statuen, in der portugiesischen Synagoge in Amsterdam, in katholischen Kathedralen mit prunkvollem Interieur, aber

⁵⁴Unter dem Begriff „europäisch“ werden hier wie auch im Folgenden die Traditionen der Juden, Katholiken und Protestanten gefasst.

⁵⁵Hier beziehe ich mich auf Unmenschlichkeiten gegenüber anderen Menschen, nicht jedoch gegenüber sich selbst (wie bspw. bei Brahmanen-, Fakier- oder Magier-Darstellungen) oder gegenüber Tieren (wie bspw. auf Jagd- oder Opfer-Darstellungen).

⁵⁶Zur Witwenverbrennung vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2007: 105-106.

auch in lutherischen Kirchen.

Neben all den extravaganten Ritualen oder den in prunkvollen Gebäuden abgehaltenen Handlungen gibt es weitere Rituale, die in den Kupferstichen als sehr einfach festgehalten sind. Folgt man den Kupferstichen Picarts, so beinhalten die oben genannten Traditionen ebenso Rituale, die in aller Einfachheit abgehalten werden: ohne spektakuläre Ritualgegenstände, ohne kunstvolle Monumente und draussen in der freien, nicht von Menschenhand veränderten Natur.

Diese These kann folglich nur teilweise aus den Kupferstichen herausgelesen werden, unabhängig von spezifischen Traditionen oder von bestimmten Ritual-Arten, sondern zieht sich quer durch alle Traditionen und jede Art von Ritual kann einfach oder prunkvoll gestaltet werden.

6) Religiöse Spezialisten spielen bei zahlreichen Ritualen eine zentrale Rolle. Wie später aufgezeigt wird, gestaltet sich deren Rolle unterschiedlich: von einer bildkompositorisch verdeutlichten Dominanz im reformierten Hochzeitsritual über eine vielgestaltete Hierarchie religiöser Spezialisten in katholischen Ritualen bis zu deren völliger Abwesenheit im Hochzeitsritual in Kanada oder auf Guinea.

4.1.8 Schlussfolgerung

Die obigen Untersuchungen zeigen deutlich, dass es zwischen den Texten⁵⁷ und den Kupferstichen zwar viele Übereinstimmungen gibt, die Kupferstiche hingegen genauere Nuancen und Unterscheidungen aufweisen als der generalisierende Text. Somit wird deutlich, dass die im Text stark formulierte Ritualkritik in den Kupferstichen um einiges relativiert ist, in welchen sie teilweise nur auf bestimmte Traditionen angewandt wird oder zwar auf alle Traditionen gleichermassen jedoch nur auf einen Teil der Rituale in-

⁵⁷Dies bezieht sich insbesondere auf die *Préface* und *Dissertation sur le culte religieux*.

nerhalb einer Tradition.

Zudem zeigt es sich klar, dass der Katholizismus, wie er sich in den Kupferstichen niederschlägt, in Bezug auf die Ritualkritik eine Sonderrolle in allen oben genannten Thesen des Textes einnimmt. Somit bestätigt er als einzige europäische Tradition bei einigen der Thesen zusammen mit einzelnen (nicht allen!) *idolâtre*-Traditionen die genannte Ritualkritik. Obwohl die textlich festgehaltene Ritualkritik auf alle abgebildeten Traditionen zutreffen mag: Im Katholizismus wird sie nach Aussage der Bildtafeln offenbar auf den Gipfel getrieben.

4.2 *religieux*

4.2.1 Begriffsgeschichte

Anfänglich beabsichtigten Bernard und Picart, in ihrem Werk nicht nur Bände zu religiösen Ritualen, sondern gleichfalls solche mit *Cérémonies Civiles* zu veröffentlichen. In der *Préface* der ersten Edition des Werkes heisst es, dass folgende Herausgabe geplant sei:

en deux Classes, dont la premiere renfermoit les Ceremonies Religieuses, les pratiques & les usages introduits à l'occasion, ou si l'on veut, pour l'amour de la Religion; les Ceremonies nuptiales, de nativité & funebres de tous les Peuples du Monde, les Ceremonies superstitieuses, les habillemens de Ecclesiastiques &c. La seconde renfermoit les Ceremonies Civiles, c'est-à-dire celles qui se pratiquent au Couronnement des Souverains de l'Univers, les Exercices & les jeux, les Entrées publiques & les Tournois, les Ballets, les

*Carousels, les Installations des Chevaliers, les Mascarades &c. les peines & les suplices, divers usages des hommes dans la Vie Civile, les habillemens de toutes les Nations du Monde, tant de Ceremonie; qu'ordinaires &c.*⁵⁸

Daraus lässt sich folgern, dass der Bereich Religion – gemäss Bernards und Picarts Konzept – von einem zivilen, nicht-religiösen Bereich abgegrenzt werden kann. In diesem Unterkapitel wird den Fragen nachgegangen, was in den *Cérémonies et coutumes religieuses* als *religieux* aufgenommen wird, wie Religion im Medium Bild darstellbar ist, sowie ob und wie eine Grenze zwischen Religiösem und Nichtreligiösem gezogen werden kann.

Wie Ernst Feil in seinem umfangreichen dritten Band zum Begriff „Religio“ im 17. und frühen 18. Jahrhundert in aller Deutlichkeit aufzeigt, ist Religion zu jener Zeit nicht „auf eine schlichte und kurze Formel [zu] bringen.“⁵⁹ Durch den enormen Anstieg an Autoren und ihre sich in unterschiedlichste Richtungen entwickelnden Ideen lässt sich der Begriff „Religion“ weder unter einen Hut bringen, noch lässt sich ein einigermaßen gradliniger Verlauf der Begriffsgeschichte feststellen. Abgesehen von dieser Diversität an Religionsbegriffen wird zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert ein *paradigm shift*⁶⁰ eingeleitet, oder in den Worten Hunt, Jacob und Mijnhardts *a new attitude toward religion*.⁶¹ Kurz gefasst begann dieser Wechsel im Verständnis des Religionsbegriffs mit der Entdeckung „exotischer“ Kulturen wie beispielsweise den Entdeckungen Christoph Columbus’ in Amerika. Diese vorhin völlig unbekannten Traditionen mussten erst in den Denkhorizont der Europäer integriert werden. Der Prozess begann mit der Auffassung, dass diese Kulturen überhaupt keine Religion hätten: „[...] they appeared to be without any religion and were not even idolaters.“⁶² Nur ein Vergleichen dieser neu entdeckten Praktiken und Glaubensvorstellungen mit bereits Bekanntem konnte ein Verstehen

⁵⁸CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 1. Hervorhebungen im Original. Vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2006: 35.

⁵⁹Feil, 2012: 472.

⁶⁰Vgl. Stroumsa, 2010: 14-38; vgl. dazu ausführlicher weiter hinten Kapitel 5.2.2. *Guy G. Stroumsa: A New Science (2010)* und 5.3.1 *Reflexionen zum paradigm shift*.

⁶¹Vgl. Hunt et al., 2010b. Inwiefern die sogenannte *new attitude toward religion* bloss an den *Cérémonies et coutumes religieuses* festzumachen ist oder ob es ein etwas zu provokatives Statement ist, soll im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit geklärt werden.

⁶²Stroumsa, 2010: 14.

und Einordnen dieser völlig fremden Traditionen ermöglichen.⁶³ Erst vorwiegend mit antikem Paganismus verglichen, werden die neu entdeckten Traditionen zunächst in die Kategorie Idolatrie⁶⁴ – als vierte Kategorie von Religion neben Christentum, Judentum und Islam – eingeteilt.⁶⁵ Im Laufe der Zeit wird nicht nur die Diversität der als *idolâtre* bezeichneten Traditionen erkannt, sondern, unter anderen von Brerewood,⁶⁶ klar festgehalten, dass auch das Christentum verschiedenste Ausprägungen kennt.⁶⁷ Der Erkenntnis bringende Vergleich der erst seit Kurzem bekannten Traditionen, über die Kenntnisse erst fragmentarisch vorhanden sind und sich laufend erweitern und revidieren, werden allmählich ausgeweitet auf europäische Traditionen, mitunter auf die christlichen Konfessionen.⁶⁸ Stufenweise entwickelt sich somit ein Verständnis eines universalisierbaren Religionsbegriffs und damit die Möglichkeit, alle religiösen Traditionen gleichermassen mit derselben Methode zu untersuchen.⁶⁹ Am Ende des Prozesses der Universalisierbarkeit von Religion folgt die Ausdifferenzierung von Religion in ‚natürliche Religion‘ – die Suche nach einer gemeinsamen Basis unter den unterschiedlichsten Ausprägungen von Religionen – und ‚zivile Religion‘ – Religion als soziales Phänomen.⁷⁰ Beide Ausdifferenzierungen sind in der *Préface* und *Dissertation sur le culte religieux* deutlich vorhanden. So heisst es beispielsweise, dass alle Religionen das gleiche Fundament haben, auf etwas Transzendentes ausgerichtet sind⁷¹ und die Liebe zur Tugend sowie die Reinheit des Le-

⁶³Vgl. Stroumsa, 2010: 15.

⁶⁴Auch wenn ich mir der problematischen Verwendung des Begriffs Idolatrie bewusst bin, wird aufgrund besserer Lesbarkeit auf die Anführungszeichen im Folgenden verzichtet oder das französische Original in kursiv verwendet.

⁶⁵Vgl. Stroumsa, 2010: 14–38. Diese hier gebotene Darstellung der Entwicklung dieses *paradigm shift* ist stark verkürzt und vereinfacht. Für die Kategorie Idolatrie existierte kein einheitliches Verständnis und viele Autoren waren sich im Klaren, dass es verschiedenste Formen von Idolatrie gab. Vgl. dazu Stroumsa, 2010: 16–20.

⁶⁶Edward Brerewood, 1565–1631, englischer Gelehrter. Er verfasste unter anderem *Enquiries touching the Diversities of Languages and Religions through the chief parts of the world*, London, 1614.

⁶⁷Vgl. Stroumsa, 2010: 31–32.

⁶⁸Vgl. Stroumsa, 2010: 15; 36.

⁶⁹Vgl. Stroumsa, 2010: 37; vgl. dazu auch Smith, 1998: 269; Feil, ²2012: 480.

⁷⁰Vgl. Stroumsa, 2010: 37–38.

⁷¹Vgl. dazu bspw. das eingangs erwähnte Zitat (Kapitel 1.1. *Ausgangspunkt*): „[Les Religions] conviennent toutes en plusieurs choses, ont mêmes principes & fondemens dans l'esprit d'une bonne partie des hommes, s'accordent generally en la thèse, tiennent même progrès & marchent de même pied. Un Peuple est sur cet article le singe de l'autre; mais quoi-qu'il en soit, tous les hommes ensemble, quelques extravagans qu'ils soient dans leur Culte, ont toujours pour objet un Etre ou des Etres qu'ils craignent ou qu'ils respectent, & qui par consequent sont au-dessus d'eux. Appelés ces Etres

bens die einzigen Dinge sind, die Gott gefallen können.⁷² Die soziale Komponente von Religion wird durch den Fokus auf Rituale in ihrer Diversität betont.

Damit ein solcher Wechsel im Verständnis des Religionsbegriffs vollzogen werden kann, müssen verschiedenste Bedingungen gegeben sein. Erst die Entdeckungen völlig unbekannter Traditionen und das Bedürfnis, diese einzuordnen und zu verstehen, ergeben die Notwendigkeit, den Religionsbegriff neu zu überdenken. Vorangetrieben wird dies während der Renaissance und dem damit verbundenen Interesse an der Antike wie an der Philologie. Diese beiden Faktoren fördern das Entstehen von Bibliotheken voller Studien über andere Länder, Reiseberichte und Abhandlungen. Als ein weiterer Faktor, der diesen Paradigmenwechsel beeinflusst, kann die Reformation und die mit ihr einhergehenden Religionskriege und -auseinandersetzungen genannt werden.⁷³

Wie aus der Kontextualisierung der *Cérémonies et coutumes religieuses* offensichtlich zu erkennen ist, spielen all die genannten Faktoren für dieses Werk eine erhebliche Rolle. Zwei Aspekte, die im Zusammenhang mit der Begriffsklärung *religieux* von besonderer Relevanz sind, sind die oben bereits ausgeführte im 17. und frühen 18. Jahrhundert schrittweise vollzogene Verschiebung des Fokus vom inneren, persönlichen Glauben hin zu religiösen Praktiken und ihren sozialen Mustern⁷⁴ sowie das hier geschilderte allmähliche Verständnis der Universalisierbarkeit von Religion.⁷⁵ Diese beiden Aspekte sind unschwer in den Kupferstichen Picarts wie auch bereits aus den Titeln und den Inhaltsverzeichnissen der einzelnen Bände des Werkes erkennbar. Hingegen sind die eingangs gestellten Fragen nach der Darstellbarkeit von Religion im Medium Bild sowie die visu-

Dieux, Demons, Genies &c. toujours sera t'il certain qu'on les regarde comme très puissans, puis qu'on leur défère ce que tous les Peuples s'accordent à nommer le culte Religieux.“ CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2. Hervorhebungen im Original.

⁷²Vgl. dazu bspw. *On chercheroit en soi-même dequoi satisfaire la Divinité, & l'on trouverait que l'amour de la vertu & la pureté de la vie sont les seules qui puissent être agréables à Dieu.* (CCR, *Préface*, Bd. 1, 1723: 2.

⁷³Vgl. Stroumsa, 2010: 2; 5; 11.

⁷⁴Vgl. Stroumsa, 2010: 27.

⁷⁵Dies betrifft insbesondere gewisse Richtungen „wissenschaftlicher“ Auseinandersetzungen mit Religion. Dass die Auseinandersetzungen mit Religion zu jener Zeit jedoch diversifizierter sind und zu jener Zeit gleichwohl religiöse Strömungen wie die Pietismus-Bewegungen florieren, zeigt Martin Gierl in seinem Aufsatz: Gierl, 2009: 91-105.

ell erkennbare Grenzziehung von Religiösem und Nichtreligiösem in den *Cérémonies et coutumes religieuses* noch zu klären.

4.2.2 Religion in bildlichen Darstellungen

Nach meiner Einschätzung gibt es – bezogen auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* – zwei Möglichkeiten, Religion visuell darzustellen und damit der Leserschaft zu vermitteln, dass es sich um ausdrücklich religiöse Rituale handelt. Erstens werden parallel zur eigenen Tradition desgleichen die anderen Traditionen wahrgenommen, also alles was bei „uns“ religiös ist, gehört bei den „anderen“ somit ebenfalls zum Bereich Religion. Zweitens bietet das Medium Bild ein Mittel, die Bilder mit Symbolen aufzuladen, die religiös konnotiert sind – wie beispielsweise Götterstatuen oder Ritualgegenstände.⁷⁶

Bereits die Tatsache, dass es in fast allen dargestellten Traditionen etwas in der Art von Übergangsritualen gibt, spricht dafür, dass alles bei anderen Traditionen als *religieux* bezeichnet wird, was auch in Amsterdam, dem Publikationsort, als religiös gilt. Betrachtet man die Kupferstiche genauer, sind zunächst verschiedene Abstufungen von Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschieden zu erkennen.

Im Folgenden wird dies exemplarisch an Ritualen, die Kleinkinder betreffen, aufgezeigt. Dabei wird das Taufritual der Calvinisten in Amsterdam dargestellt, wie es der intendierten Leserschaft zumindest der ersten Edition sehr gut bekannt gewesen sein dürfte.⁷⁷

Auf zwei weiteren, nicht christlichen Kupferstichen findet sich die Unterschrift *baptême* ebenfalls: bei den Samen, die im Kapitel zu Japan untergebracht sind, und bei den Persern.⁷⁸ Weist der Kupferstich zum samischen Ritual noch zahlreiche „vertraute“ Ge-

⁷⁶Dass diese zwei Möglichkeiten in Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* nicht überlappend sind, begründet sich auf der religiösen Ausdrucksweise des Calvinismus, der auf Götterstatuen etc. ausdrücklich verzichtet.

⁷⁷Siehe *Le baptême des Reforme* [Abb. Faliu: 308].

⁷⁸Die persische Tradition ist im Bd. 4 untergebracht, welches den Titel *Cérémonies et coutumes religieuses des peuples idolâtres* trägt.

meinsamkeiten auf in Bezug auf die zu vollziehende Handlung, Darstellung des religiösen Spezialisten, Raumgestaltung und Symbole, so weist das Ritual der Perser, obgleich unter derselben Bezeichnung *baptême* aufgeführt, Unterschiede auf – in Bezug auf die Darstellung des religiösen Spezialisten, der Art der Beteiligung anderer Personen, der Raumgestaltung und der zu vollziehenden Handlung, die nicht mit Wasser, sondern mit Feuer geschieht.⁷⁹

Es finden sich Rituale, die nicht als *baptême* bezeichnet werden, jedoch Ähnlichkeiten in den zu vollziehenden Handlungen aufweisen. Dabei handelt es sich vorwiegend um solche aus dem afrikanischen Kontext. Eine Art Reinigungsritual mit Wasser wird, so in den *Cérémonies et coutumes religieuses* dargestellt, für die Neugeborenen im südlichen Afrika durchgeführt.⁸⁰

Ein Ritual für Kleinkinder, das zwar nicht christlich, aber ebenfalls in Amsterdam „bekannt“ gewesen sein dürfte, ist das jüdische Beschneidungsritual. In vergleichbarer Art wird, gemäss den *Cérémonies et coutumes religieuses*, ein solches Ritual auch in Mexiko gefeiert.⁸¹

Im mexikanischen Ritual findet nicht nur eine Beschneidung statt. Auf der rechten Bildseite, etwas im Hintergrund, wird ein Kind über ein Becken gehalten, und Wasser wird ihm über den Kopf geschüttet. Dieser Akt erinnert stark an eine Taufe aus dem christlichen Kontext.⁸²

Zu den Ritualen mit inhaltlicher Ähnlichkeit können beispielsweise die Rituale gezählt werden, bei denen die Namensgebung im Fokus steht. Solche Rituale werden in Indien und bei den Inkas verortet.

Die oben aufgeführten Rituale weisen alle eine gewisse Ähnlichkeit mit bereits Bekanntem auf. Es gibt dementsgegen Rituale, bei denen die europäische Leserschaft kaum Anknüpfungspunkte an die eigene religiöse Lebenswelt gehabt haben dürfte. Das indische

⁷⁹Siehe *baptême des Lapons*, [Abb. Faliu: 163]; *baptême par le Feu des Gaures*, [Abb. Faliu: 168].

⁸⁰Siehe *Ceremonie qui s'observe à la naissance des enfans chez les Cafres*, [Abb. Faliu: 181].

⁸¹Interessanterweise werden bei beiden Beschneidungsritualen, im mexikanischen Ritual im Bild selbst, im jüdischen in einem separaten Bild, die Beschneidungsinstrumente gezeigt.

⁸²Siehe *La circoncision des juifs portugais*, [Abb. Faliu: 200]; *Ceremonies que les Mexicains pratiquent à l'égard de leurs enfans*, [Abb. Faliu: 64].

Kleinkindritual, bei dem das Kind die Brust nicht verweigern darf, – ansonsten wird es dem Fluss Ganges übergeben – weist kaum Ähnlichkeiten mit den oben genannten Kleinkindritualen auf. Zwei weitere Beispiele aus anderen Lebensbereichen sind die Witwenverbrennungen in Indien oder das Ritual für die Witwen in Florida, in dem der König eine zentrale Rolle spielt. Es bleibt offen, ob für die damalige Leserschaft der *Cérémonies et coutumes religieuses* klar ist, inwiefern diese Rituale zum Bereich Religion gehören.⁸³ Eine andere Möglichkeit, visuell zu kennzeichnen, dass ein Bild aus dem religiösen Kontext stammt, ist die Verwendung bestimmter Symbole von Götterstatuen oder -bildern. Darunter fallen Kreuze, Jesus-Figuren oder andere anthropomorphe Figuren, Mischwesen wie Tier-Mensch-Wesen oder Engel-Figuren, Objekte aus den religiösen Bauten wie Kandelaber, Menorah, Sanduhr oder Statuen oder Bilder von Figuren oder als arabisch identifizierbare Kalligraphie, welche durch ihre Platzierung als etwas Besonderes gesehen werden müssen. Dabei sind nicht nur die oben genannten, konkreten Symbole gemeint, sondern auch andere, die die europäischen Bildbetrachtenden an jene erinnern und somit von ihnen als „religiös“ identifiziert werden können.

Die oben erwähnte Möglichkeit, Bilder als religiös zu kennzeichnen, besteht theoretisch nur für diejenigen Traditionen, die über solche Symbole oder Gegenstände verfügen und sie zulassen. Im Islam ist dies nicht der Fall. Schaut man sich die Kupferstiche zum Islam an, findet man beispielsweise bei der Innenausstattung des Gebäudes kalligraphische Schriftzüge, die wie Bilder aufgehängt sind.

Betrachtet man die Kupferstiche, bei denen ein Ritual im Fokus steht, so fällt auf, dass bei einer Mehrheit keine religiösen Symbole, Götterstatuen oder -bilder abgebildet sind. Ein weiterer grösserer Teil der Kupferstiche zu den Ritualen weist zwar religiöse Symbole auf, diese sind häufig eher im Hintergrund des Geschehens. Auf relativ wenigen Kupferstichen ist eine grössere Anzahl religiöser Symbole, Götterstatuen und/oder -bilder dargestellt. Ebenso lassen sich beim calvinistischen Taufritual in Amsterdam keine religiösen Symbole erkennen, was sich aus der calvinistischen Tradition erklären lässt. Beim

⁸³Siehe *Ceremonie qui s'observe à la naissance des enfans chez les Banians*, [Abb. Faliu: 100]; *Maniere dont les femmes se brulent aux Indes apres la mort de leurs epoux*, [Abb. Faliu: 101]; *Floridiennes, qui ayant perdu leurs maris, a la guerre, viennent implorer l'assistance du roy. Hermafrodites, destinez a servir les malades, et al enterrer les morts*, [Abb. Faliu: 55].

Hochzeitsritual der Inkas lassen sich ebenfalls keine offensichtlichen religiösen Symbole identifizieren. Im religiösen Bau der Samen, der an eine christliche Kirche erinnert, steht auf dem Kanzeldeckel eine menschenähnliche, nicht genauer identifizierbare Figur. Auf der Wand hinter der Kanzel lässt sich ein Kreuz, wiederum ein Symbol, das der christlichen Religion nahekommt, vermuten. Die Götterstatue im mexikanischen Tempel hinter dem Ritualgeschehen steht zwar eher im dunklen Hintergrund, dennoch sehr zentral in der Bildkomposition. Verschiedene, vermutlich als Götterbilder zu identifizierende Statuen und Gemälde sind beim Kleinkindritual der Inkas wie bei der lutherischen Taufe in grösserer Anzahl als beispielsweise bei den oben gezeigten Kupferstichen zu den Samen und Mexikanern erkennbar, ebenfalls hier eher im Hintergrund. Die Jesus-Figur bei den Lutheranern zu Augsburg wird hingegen durch die Farbe, bzw. Helligkeit, akzentuiert.⁸⁴ Ordnet man die Bilder nach der Anzahl religiöser Symbole neu, unabhängig ihrer geographischen Einordnung und Traditionszugehörigkeit, so fällt interessanterweise auf, dass zu ein und derselben Tradition Kupferstiche gehören können, die kaum religiöse Symbole aufweisen, und andererseits gleichzeitig solche, auf denen viele Symbole, Götterstatuen und -bilder dargestellt sind, wie dies am Beispiel der Inkas gezeigt wird.⁸⁵

⁸⁴Siehe *Maniere dont l' Yncas marie ceux de son sang*, [Abb. Faliu: 75]; *Baptême des Lapons*, [Abb. Faliu: 163]; *Mariage des Mexicains*, [Abb. Faliu: 64]; *On coupe les cheveux, et on donne un nom aux fils de l' Yncas*, [Abb. Faliu: 75]; *Le baptême des Lutheriens d' Augsbourg*, [Abb. Faliu: 300].

⁸⁵Zudem weisen die Bilder zum Katholizismus eine unterschiedliche Anzahl von religiösen Symbolen auf. Inwiefern der Katholizismus, im Sinne einer starken Kritik, gegeben aus den Biographien von Bernard und Picart, eine Sonderrolle einnimmt, wird noch zu klären sein. Ebenso muss vorerst offen bleiben, ob die Verwendung religiöser Symbole mit der protestantischen Sichtweise Picarts und Bernards zu tun hat. Diese Feststellung gilt nur für die Kupferstiche, die sich auf ein Ritual (und hier insbesondere Übergangsrituale) fokussieren. In den *Cérémonies et coutumes religieuses* sind neben den Ritualen explizit Götterbilder, Tempel für bestimmte Gottheiten und dergleichen abgebildet.

4.2.3 Schlussfolgerung

Die Analyse der Kupferstiche in Bezug auf den Begriff *religieux* liefert demzufolge zwei Resultate: Zum einen ist dies das Ergebnis des *paradigm shift*⁸⁶ – die Ausdifferenzierung von Religion in ‚natürliche Religion‘ und ‚zivile Religion‘ – in den Kupferstichen Picarts erkennbar:

“Überall gab es vorgeschriebene Handlungen für das Gebet, überall wurden Kinder im Leben willkommen geheissen, überall sah man sich mit dem Tod konfrontiert, und überall wurden diese Momente religiös begangen.“⁸⁷

Die Kupferstiche vermitteln eine gemeinsame Basis für die verschiedensten Ausprägungen von Religion. Wie oben aufgezeigt, wird kaum eine eindeutige Grenze zwischen Religiösem und Weltlichem gezogen. Zudem werden die meisten religiösen Rituale visuell nicht in einen mit einer transzendenten Macht in Verbindung stehenden Kontext gesetzt – wie dies in vielen Traditionen durch die allgegenwärtige Präsenz von Götterstatuen hätte geschehen können – sondern auf die rein menschliche Handlung fokussiert. Die bei der Untersuchung des Begriffs *religieux* festgehaltene Herangehensweise einer zivilen und natürlichen Religion erlaubte dem Herausgeber Bernard und Kupferstecher Picart über die Grenzen christlicher Praxis hinauszuschauen und auch Rituale, welche kaum Vergleichsmöglichkeiten mit dem Christentum aufweisen, in das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* aufzunehmen.⁸⁸ Religion wird vor allem als soziales Phänomen verstanden. Demzufolge sind die Bilder nicht aus sich selbst heraus als religiös (das heisst aus einem explizit religiösen Bereich der jeweiligen Traditionen) zu bezeichnen, sondern durch ihre Aufnahme im Werk *Cérémonies et coutumes religieuses*.

Zum anderen wird in der Untersuchung deutlich, dass für die Ausgestaltung des Wer-

⁸⁶Vgl. dazu ausführlicher weiter hinten im Kapitel 5.2.2 *Guy G. Stroumsa: A New Science (2010)* und 5.3.2 *Reflexionen zum paradigm shift*.

⁸⁷von Wyss-Giacosa, 2006: 11.

⁸⁸Vgl. Stroumsa, 2010: 38.

kes eine alltagssprachliche Auffassung genommen wird. Der Religionsbegriff ist aus dem Amsterdamer protestantischen Kontext heraus zu verstehen, der dann auch auf andere Traditionen übertragen wird.⁸⁹ Auf einer Mehrheit von Kupferstichen, hier exemplarisch gezeigt an Übergangsritualen, sind deutlich Ähnlichkeiten zu bekannten Ritualen aus dem „eigenen“ Kontext feststellbar. Bernard und Picart scheuten sich aber nicht, auch Rituale, deren Inhalt der Leserschaft völlig fremd erscheinen müssen, neben die anderen zu stellen.

4.3 *idolâtre*

4.3.1 Begriffsgeschichte

Der dritte für das Verständnis des Werkes relevante Begriff ist *idolâtre*. Etymologisch leitet sich der Begriff der Idolatrie aus den Wortelementen *εἰδωλον* (Götterbild, Götzenbild; Götze, falscher Gott) und *λατρεία* (Gottesdienst, Dienst, Verehrung) ab. Interessanterweise finden sich nur spärlich Artikel zu Idolatrie in für die Religionswissenschaft relevanten Lexika. Beispielsweise gibt es dazu keinen Artikel im „Handbuch für religionswissenschaftliche Grundbegriffe“ oder in der Lexikonreihe „Religion in Geschichte und Gegenwart“. Im „Metzler Lexikon Religion“ findet sich ein Artikel zu Idol. Idolatrie wird hier lediglich in Zusammenhang mit einer „Möglichkeit der gezielten und gesteuerten Verstärkung religiöser Verhaltensweisen (z. B. Verehrung von Heiligenbildern, Volksfrömmigkeit)“⁹⁰ gebracht. Des Weiteren im „Wörterbuch der Religionen“, herausgegeben von Christoph Auffahrt, Hans G. Kippenberg und Axel Michaels, lässt sich ein

⁸⁹Vgl. Feil, 2012: 474.

⁹⁰Frohn/Lützenkirchen, 2000: 72; 81.

Artikel zu Idol/Idolatrie finden. Nach einer etymologischen Kurzerklärung unterscheiden sie verschiedene Typen von Idolatrien.⁹¹ Andere Lexika wie der „Oxford Dictionary of World Religions“⁹² oder der „Dictionnaire des religions“⁹³ fokussieren insbesondere auf den jüdisch-christlichen Kontext, auf das Alte und Neue Testament und die frühe Kirchengeschichte wie auf den Islam und den Koran und setzen diese Ausführungen allenfalls in Bezug auf Abgrenzungsmechanismen zu anderen religiösen Traditionen fort. In ziemlich umfassender Form – jedoch mit den gleichen Foki: „The concept of idolatry originated in a very specific historico-religious context: the monotheism of Israel“⁹⁴ – steht der Artikel zu *Idolatry* von Julien Ries, erschienen in der „Encyclopedia of Religion.“⁹⁵ Nach der Begriffsgeschichte und der partikulären, historischen Arbeit zum Judentum, Christentum und zum Islam, erweitert Ries die Diskussion mit einer Generalisierung und Universalisierung in Bezug auf die Theorie über den sogenannten Homo Religiosus.⁹⁶ Die genannten Lexikonartikel sind zwar hilfreich, den Begriff mit seiner Etymologie und einem Teil seines semantischen Feldes zu verstehen. Sie erörtern jedoch vorwiegend die Bedeutung von Idolatrie als Bilder- oder Götzenverehrung mit Fokus auf Judentum, Christentum und Islam. Somit entsteht eine Vermischung der Problemstellung zwischen Monotheismus und Idolatrie. Die Artikel reichen zeitlich nicht bis zur Neuzeit (oder noch weiter bis in die Gegenwart).

Das semantische Feld des Begriffs der Idolatrie unterlag im Laufe der Zeit grundlegenden Veränderungen: von einem stark pejorativem Gebrauch in der Antike bis zum Versuch in der Aufklärung, den Begriff möglichst neutral zu verstehen und aus der religiösen Sprache in die Wissenschaftssprache zu überführen.⁹⁷ Neben der pejorativen Konnotation

⁹¹So heisst es: „[...] in der – nicht nur – jüd.-christl. Polemik gegen Bilder und ihre Verehrung [werden] die Kultbilder „der Anderen“ (Heiden) verhöhnt, als seien die Bilder die Götter selbst. Oft sind die I. Begleiter der unsichtbaren Gottheit und markieren ihre Anwesenheit im Kult, etwa als Vögel. Oder Beter-I. feiern den Gottesdienst weiter, wenn die Menschen schon nach Hause gegangen sind. Im modernen Sprachgebrauch werden auch Menschen – zunächst polem. – als I. bezeichnet, die wie Gott in einem Personenkult verehrt werden.“ (Auffahrt, 2006: 234-235.) Welche Traditionen und Rituale der Autor konkret im Blick hat, ist mir unklar.

⁹²Vgl. Halbertal/Margalit, 1997: 465-466.

⁹³Vgl. Delahoutre, 2007: 894-896.

⁹⁴Ries, 2005: 4357.

⁹⁵Vgl. Ries, 2005: 4356-4365.

⁹⁶Vgl. Ries, 2005: 4356-4365.

⁹⁷Vgl. dazu Barbu, 2014: 39-50.

on des Begriffs ändert sich ferner dessen inhaltliche Komponente: von einem dezidierten Fokus auf Bilder von Göttern und deren Verehrung hat der Begriff der Idolatrie in der Neuzeit allmählich kaum noch etwas mit Bildern als solchen zu tun, sondern fungiert als Begrifflichkeit für eine Fülle an fremden religiösen Traditionen, für die noch keine andere Bezeichnung gefunden worden ist.⁹⁸ Trotz des Wandels des semantischen Feldes bleibt der Begriff bis in das frühe 18. Jahrhundert ein Begriff der Abgrenzung. Mit *idolâtre* werden nur die Anderen bezeichnet. Der Begriff Idolatrie umfasst folglich immer Aspekte und die Problematik einer Haltung im Umgang mit anderen Traditionen, Abgrenzungsmechanismen, Perspektivenabhängigkeit und Kontrastierung mit der eigenen bzw. den anderen, etwas näheren oder seit längerem bekannten religiösen Traditionen. Dabei bewegt er sich in einem Spektrum von stark pejorativ bis möglichst neutral.⁹⁹ Neben dem Zeitfaktor, der über die Jahrhunderte hinweg zu einer Verschiebung des inhaltlichen wie auch des normativen Verständnisses von Idolatrie beitrug, sind zwei weitere Faktoren für die Begriffsklärung entscheidend: Zum einen spielt es eine Rolle, aus welcher Perspektive und mit welchem Ziel der Autor den Begriff Idolatrie verwendete, und zum anderen, welches Publikum damit angesprochen werden sollte. So unterscheidet sich das Verständnis des Idolatrie-Begriffs beispielsweise, wenn ein Jesuit in einem missionspolitischen Zusammenhang dezidiert für ein katholisches Publikum schreibt oder wenn der Begriff im Kontext der *Res publica litteraria* verwendet wird.

⁹⁸Bezeichnungen wie „Buddhismus“ oder „Hinduismus“ kommen erst im 19. Jahrhundert auf. Vgl. dazu im nächsten Kapitel 4.3.2 *These aus der Sekundärliteratur: four-fold scheme*.

⁹⁹Dies ändert sich mit Voltaire, als die negative Konnotation des Begriffs allmählich verloren geht und, so Voltaire, Idolatrie als Analysekategorie unbrauchbar wird, bzw. nur noch im religiösen Diskurs Verwendung findet.

4.3.2 These aus der Sekundärliteratur: *four-fold scheme*

Im Gegensatz zu den Begriffen *Cérémonies et coutumes* und *religieux* befasste sich die Sekundärliteratur zu Bernards und Picarts Werk mit dem Begriff *idolâtre* ausführlicher. Wissenschaftler wie Jonathan Z. Smith,¹⁰⁰ Daniel Barbu¹⁰¹ und Paola von Wyss-Giacosa¹⁰² gehen – auf Brerewood (1614)¹⁰³ hinweisend – von einem vierteiligen Religionsschema aus. So heisst es bei von Wyss-Giacosa:

„In this context¹⁰⁴ the term ‚idolatry‘ is used specifically to name what is considered the ‚forth religion‘ besides Judaism, Christianity and Islam [...].“¹⁰⁵

So gehen die genannten Wissenschaftler davon aus, dass Idolatrie in der frühen Neuzeit als eine Religion neben Judentum, Christentum und Islam wahrgenommen wird und alles beinhaltet, was nicht den anderen drei Religionen angehört.¹⁰⁶ Jonathan Z. Smith zeigt in seinem Beitrag *Religion, Religions, Religious* die Entwicklungslinie der Verwendung von Idolatrie in Publikationen des vierteiligen Schemas auf, beginnend am Anfang des 17. Jahrhunderts mit Brerewood¹⁰⁷ und bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts weitergeführt, sei es unter dem Begriff *Idolatrie* (wie beispielsweise bei Bernard und Picart), sei es unter den Begriffen *Gentilis*, *Heathen* oder *Paganism*.¹⁰⁸ Die Auflistung in Smiths Beitrag zeigt deutlich, wie das sprachliche Muster und das Verständnis von Idolatrie –

¹⁰⁰Vgl. Smith, 1998: bes. 271; 275 (ganzer Aufsatz: 269-284).

¹⁰¹Vgl. Barbu, 2014: 39-50.

¹⁰²Vgl. von Wyss-Giacosa, 2014: 386-423; bes. 390-391.

¹⁰³Vgl. Brerewood, 1614: 79. Vgl. auch bspw. Smith, 1998: 271; von Wyss-Giacosa, 2014: 390. Dieses vierteilige Schema findet sich auch schon bei Jean Bodin (gest. 1596), vgl. dazu Stroumsa, 2010: 1; 31.)

¹⁰⁴von Wyss-Giacosa diskutiert hier verschiedene Editionen des Werkes *Cérémonies et coutumes religieuses*.

¹⁰⁵von Wyss-Giacosa, 2014: 390.

¹⁰⁶Wichtig ist betonen, dass *idolâtre* in Bernards und Picarts Werk als eine Unterkategorie von *religieux* gesehen wird. Dies bezeugt bereits die Überschrift zum zweiten Band: *Cérémonies et coutumes religieuses des peuples idolâtres*.

¹⁰⁷Das vierteilige Religionsschema ist jedoch bereits im Mittelalter zu finden. Vgl. Stroumsa, 2010: 14.

¹⁰⁸Vgl. Smith, 1998: 275-276.

obgleich teilweise unter anderem Namen – als vierte Religion während über zwei Jahrhunderten üblich ist und sich erst auflösen kann, als differenziertere Bezeichnungen wie „Buddhismus“ oder „Hinduismus“ für die unterdessen als unterschiedlich und als Entitäten wahrgenommenen Traditionen erschaffen werden.¹⁰⁹ Die Voraussetzungen für solche Bezeichnungen wie „Buddhismus“ oder „Hinduismus“ sind zu Bernards und Picarts Zeit noch nicht gegeben.¹¹⁰

Nehmen wir im Folgenden die vierte Kategorie des Schemas – wie sie oben eingeführt wurde – unter die Lupe.

4.3.3 Reflexion zu *idolâtre* im *four-fold scheme*

Das vierteilige Schema der Kategorien Christentum, Judentum, Islam und Idolatrie zieht meines Erachtens in Bezug auf *idolâtre* mehrere Probleme nach sich. Erstens könnte man darauf schliessen, dass Idolatrie eine Religion sei bzw. als eine Religion wahrgenommen wird. Demzufolge wird Religion in Indien, China, Japan, Süd- und Nordamerika, Afrika, Skandinavien und so weiter als eine Einheit wahrgenommen. Vergleicht man die Kupferstiche Picarts, die unter Idolatrie gefasst werden, fällt jedoch erstens auf, dass es eine enorme Vielfalt an Ausprägungen von Idolatrie gibt und daraus nicht der Schluss gezogen werden kann, dass Idolatrie als *eine* Religion betrachten werden kann.

Zweitens wird durch die Gestaltung, die Anordnung und die geographische Klassifikation der Kupferstiche – letzteres auf sprachlicher Ebene –, offensichtlich, dass durch eine differenzierte Betrachtungsweise die Diversität der unterschiedlichen Traditionen, deren Bezeichnungen noch nicht bekannt sind, wahrgenommen wird, weshalb man sich vorwiegend geographischer Klassifizierungen bedienen muss. Der Versuch, die einzelnen

¹⁰⁹Vgl. Smith, 1998: 276. Für die erste Erwähnung des Begriffs „Boudhism“ bei Benjamin Constant gibt Smith die Jahreszahl 1821 an, für „Hindooism“ das Jahr 1829; vgl. auch Subrahmanyam, 2017: 40. Vgl. dazu ebenfalls obiges Kapitel 4.3.1 *Begriffsgeschichte*.

¹¹⁰Vgl. dazu auch Masuzawa, 2005: bspw. 37-71; 121-171.

Traditionen bzw. Untergruppen der Kategorisierung zu unterscheiden, zeigt sich darin, dass beispielsweise die religiösen Traditionen auf dem indischen Subkontinent in *Banjans* und *Brahmines* unterteilt werden. Es finden folglich bei den *idolâtre* Religionen Differenzierungen statt – und wie wir später sehen werden, ausserdem bei den europäischen. Es wird folglich unter *idolâtre* die noch nicht anders als geographisch klassifizierbare Restmenge an religiösen Ausprägungen verstanden.

4.3.4 Anwendung des *four-fold scheme* auf die Kupferstiche

Die obigen Überlegungen sollen im Folgenden an den Bildern überprüft werden. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass Bernard und Picart, wenn auch in unterschiedlichen Bänden, die sogenannten monotheistischen Religionen neben die als *idolâtre* bezeichneten stellen. Ordnet man die Bilder – losgelöst von ihrer Einbindung in das Werk und somit losgelöst von der Kategorisierung *idolâtre* – neu und achtet auf Bildkompositionen, Bildinhalte und bestimmte Ikoneme, wird deutlich, dass kaum eine (visuelle, bildkompositorische) Kategorisierungsmöglichkeit die Kategorie *idolâtre* als eine leitende Kategorisierungsmöglichkeit hervorhebt, weder die Kategorisierung nach Stadt vs. Land, nach Geschlechter- oder anderer sozialer Verteilung, nach bestimmten Handlungen mit Menschen oder Objekten, nach Bekleidung vs. Nacktheit, nach „Zivilisierte“ vs. „Wilde“, nach der Positionierung allfälliger religiöser Spezialisten, nach geordneter vs. ungeordneter Bildkomposition oder nach religiösen Traditionen oder geographischer Verortung.¹¹¹ Bilder zu Hochzeitsritualen und Bestattungsritualen können dies exemplarisch verdeutlichen. So weist die allgemeine Bildkomposition, die Position des religiösen Spezialisten wie die Beteiligung bzw. Nichtbeteiligung der versammelten Gemeinde im dargestellten

¹¹¹Eine Ausarbeitung verschiedener Kategorisierungsmöglichkeiten und die genaue Analyse der Bilder wird in den Kapiteln 6-8 vorgenommen. An dieser Stelle werden lediglich ein paar Exempel gezeigt, wie der Begriff *idolâtre* verstanden werden kann.

Hochzeitsritual der Samen, das in einem der Idolatrie-Bände untergebracht ist und im katholischen Hochzeitsritual starke Kongruenz auf.¹¹² Ebenso weist das Hochzeitsritual der *juifs allemands* bezüglich der Bildkomposition, ihrer lokalen Verortung, der Position des religiösen Spezialisten und des beteiligten Publikums viele Ähnlichkeiten mit dem Hochzeitsritual der Inkas auf.¹¹³ Wie im Hauptteil dieser Arbeit aufgezeigt wird, lassen sich die *Funebre*-Rituale grosso modo in zwei Kategorien teilen: in Prozessionen und in Bestattungsrituale, bei denen der/die Verstorbene in eine Grube gelegt wird. Beide Kategorien sind sowohl bei den europäischen Traditionen als auch bei den *idolâtre* zu finden.¹¹⁴

4.3.5 Schlussfolgerung

Trotz vieler Ähnlichkeiten auf den Darstellungen von europäischen und *idolâtre* Ritualen muss festgehalten werden, dass gewisse Kategorisierungsmöglichkeiten nur auf bestimmte Religionen bzw. Kategorien – hier der Einfachheit halber das vierteilige Schema anwendend – zutreffen. Zum Beispiel findet man auf Bildern zu europäischen Ritualen (wohl wenig überraschend) kaum Nacktheit. Bei Ritualen der *idolâtre* Traditionen kann Nacktheit vorkommen, ist dort aber kein zwingendes Merkmal, sondern lässt eher auf die geographische und klimatische Verortung schliessen. Interessanterweise findet sich sowohl bei den Hochzeitsritualen als auch bei den Bestattungsritualen im europäischen Kontext kaum ein Ritual, bei dem sich alle dargestellten Personen auf irgendeine Art aktiv am Ritual beteiligen. Auch bei den Ritualen aus den Idolatrie-Bänden beteiligen

¹¹²Siehe dazu Kupferstiche *Mariage des Lapons*, [Abb. Faliu: 163]; *Ceremonie de mariage*, [Abb. Faliu: 264].

¹¹³Siehe dazu Kupferstiche *Maniere dont l' Yncas marie ceux de son sang*, [Abb. Faliu: 75]; *Ceremonie nuptiale des juifs allemands*, [Abb. Faliu: 201].

¹¹⁴Siehe dazu Kupferstiche *Ceremonies funébres comme on les Fait à la Haye, et en quelques autres vieles de la Hollande*, [Abb. Faliu: 304-305]; *Ceremonie funébre du Japon*, [Abb. Faliu: 156-157]; *Les funeraïlles des Cafres et Hottantots*, [Abb. Faliu: 179].

sich nicht überall alle Personen aktiv, es gibt jedoch durchaus eine beachtliche Anzahl mit Kupferstichen zu *idolâtre* Ritualen, auf denen alle dargestellten Personen aktiv am Ritual teilnehmen. Betrachtet man die *Funebre*-Rituale zusammen, dann fällt auf, dass nur die der christlichen Traditionen in einer (eher grösseren) Stadt stattfinden. Bestimmt können weitere Partikularitäten festgestellt werden.

Die hier gemachten Beobachtungen erlauben jedoch bereits ein Fazit zu ziehen, nämlich dass es keine visuelle Kategorisierungsmöglichkeit gibt, welche die als *idolâtre* bezeichneten Rituale erstens klar von den europäischen Traditionen abtrennt und zweitens als eine zusammengehörige, konsistente Entität erfasst. Obwohl alle aussereuropäischen Traditionen mit dem gleichen Begriff, *idolâtre*, bezeichnet werden, werden sie geographisch unterteilt und dadurch als spezifische religiöse Gruppierungen neben Traditionen wie Calvinisten und Lutheraner, Katholiken oder Juden gestellt und mit diesen verglichen. Die Kategorie *idolâtre* funktioniert somit nicht als vereinfachte Grenzziehungslinie zwischen „eigen“, „fremd“ oder „exotisch“. Es müssen andere Ordnungskriterien gefunden werden. Der Begriff *idolâtre* bei Bernard und Picart schliesst vor allem auf ein zu ihrer Zeit gängiges sprachliches Muster und steht für Traditionen, denen (vorwiegend) noch keine Bezeichnungen aufgesetzt worden sind. Das vierteilige Modell ist zu generalisiert, als dass es auf das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* gewinnbringend angewendet werden kann.

Aufschlussreich ist eine Betrachtung der Kupferstiche auch unter dem Gesichtspunkt der Idolatrie als Bezeichnung für die Verehrung von Götterbildern. Eine Verehrung von Götterbildern und -statuen¹¹⁵ ist in mehreren Traditionen abgebildet, beispielsweise in Mexiko, bei den Inkas, in Indien, China und Japan, bei den *Cafres*, und ebenso bei den Katholiken.¹¹⁶ Zum einen zeigt dies, dass in Bezug auf die Verehrung der Götterbilder keine Grenzziehung zwischen *idolâtre* Religionen und einer europäischen Religion statt-

¹¹⁵Dies bezieht sich lediglich auf das visuell Ersichtliche im Kupferstich. Was theologisch dahinter steht, bleibt hier unbeantwortet.

¹¹⁶Bemerkenswert ist hierzu, dass sich im Text zum Katholizismus ein Kapitel zur *benediction des images* &c. befindet, worin über den Ursprung der Bilderverehrung wie auch über die protestantische Haltung dazu berichtet wird. Vgl. dazu CCR, *Catholiques* Bd. 1, 1723: 74-77.

finden kann; zum anderen wird hier eine Kritik am Katholizismus und seinen Ritualen deutlich.

4.4 Taxonomie der Religionen

Es kann festgehalten werden, dass unter den *peuples idolâtres* keine Entität verstanden wird. Nun stellt sich die Frage, inwiefern das vierteilige Schema auf die anderen Religionen, also Judentum, Christentum und Islam angewendet werden kann.

Dass die strikte Vierteilung bereits von Brerewood¹¹⁷ abgeschwächt worden ist, zeigt Stroumsa auf:

„Another phenomenon Brerewood noticed was the existence of diverse forms of Christianity – what he called its different sects. Greeks, first of all, but also Syrians, Melkites, Georgians, Moscovites and Russians, Nestorians, Indians, Copts, Maronites, and so on. Oriental Christians appeared in their diversity as so many cults, which should first be described as truthfully as possible.

Brerewood also called these various «sects» «religions».“¹¹⁸

Selbst wenn die vier Religionen, Judentum, Christentum, Islam und Idolatrie in der Sekundärliteratur oft als einzelne Entitäten dargestellt werden, ist zumindest dem einen oder anderen Autor bereits im 17. Jahrhundert bewusst, dass die Religionen in viele weitere Untergruppen aufzuteilen sind.

Orientiert man sich bei den Folio-Bänden *Cérémonies et coutumes religieuses* am Inhaltsverzeichnis und am Aufbau, dann zeigt sich, dass auch von Bernard und Picart

¹¹⁷Vgl. dazu auch Kapitel 4.2.1 *Begriffsgeschichte* und Kapitel 4.3.2 *These aus der Sekundärliteratur: four-fold scheme*.

¹¹⁸Stroumsa, 2010: 31-32.

die Kategorisierung von *religieux* nicht in die oben genannten vier Möglichkeiten unterteilt wird, weil etwa die Kategorie *chrétien* nicht erscheint. Unterteilt wird stattdessen in katholisch, orthodox, calvinistisch und lutherisch, anglikanisch, quäkerisch und anabaptistisch. Auffallend ist, dass kein separater Band für die christlichen Konfessionen vorgesehen worden ist, sondern die Katholiken (zusammen mit den Juden) im ersten Band, die orthodoxen und protestantischen Traditionen im fünften, Anglikaner, Quäker und Anabaptisten im sechsten Band aufgeführt werden.¹¹⁹ Das *four-fold scheme* funktioniert folglich in Bezug auf das Inhaltsverzeichnis und die Anordnung der Traditionen¹²⁰ in den sieben Folio-Bänden bereits in Bezug auf die Kategorie „christlich“ nicht.

Bemerkenswert erscheint mir, dass David Herrliberger, ein Schüler Picarts, in seinem Werk „Heilige Ceremonien und Götzen-Dienste aller Völcker der Welt“ (1758) eine gänzlich andere Unterteilung vornahm. Somit strukturierte er sein Werk in drei Abteilungen:

I. Begreift alle bei den getauften Christlichen Völckeren vorkommende Partheien und Secten.

II. Begreift alle die Völcker, die sich durch die Beschneidung unterscheiden.

III. Verfasset alle heydnischen Völcker, nach ihren mancherlei Arten der Abgötterei.

Dies zeigt einerseits, dass die verschiedenen Übersetzungen und Editionen unterschied-

¹¹⁹Die Überschrift des fünften Bandes lautet: *Ceremonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde. Représentées par des Figures dessinées de la main de Bernard Picart: Avec une Explication Historique, & quelques Dissertations curieuses. Tome troisieme, qui contient les Cérémonies des Grecs & des Protestants.* Desgleichen wird hier nicht der Begriff *chrétien* verwendet, sondern eine konkrete Einordnung in Konfessionen vorgenommen. Eine Untersuchung, wie Bernard die verschiedenen *sectes* (Interessanterweise problematisiert Bernard den Begriff *sectes* und weist auf die verschiedenen Bedeutungen hin! Vgl. dazu Bernard, Bd. 3, p. 277.) der *religions protestantes* darstellt, miteinander vergleicht und ggf. wertet. Da sich diese Analyse insbesondere auf den textlichen Teil des Werkes *Cérémonies et coutumes religieuses* bezieht, wird dies in der vorliegenden Arbeit nicht vorgenommen. Festzuhalten ist lediglich, dass in Bild wie auch in Text die verschiedenen Richtungen klar voneinander unterschieden werden.

¹²⁰Der Begriff *chrétien* kommt jedoch auf den Titelblätter zu den einzelnen Konfessionen sowie in den dazugehörigen Überschriften vor. Beispiele dafür wären: *Dissertation sur la religion et les ceremonies des peuples chretiens, qui suivent les Dogmes & le Rit connus aujourd'hui sous le nom de religion des Grecs* (1733). oder *Dissertation sur la religion, et les Cérémonies des Chrétiens qui se sont donnés le nom de Protestant, Evangéliques & Reformés.* Gemäss Überschrift beinhaltet der Bd. 1 *les Cérémonies des Juifs & des Chrétiens Catholiques.* Hier wird also der Begriff *chrétien* verwendet. Bei den Überschriften zu den Abhandlungen im Katholizismus gibt es unterschiedliche Versionen (in der gleichen Edition!): *Dissertation sur la religion, et les ceremonies des catholiques romains.* Ebenso keine Betonung der christlichen Religion! Als Überschrift hingegen wird diese nachher wieder genannt: *Dissertation sur la religion chretienne, suivant les principes des catholiques romains.* Und als erste Abhandlung folgt: *I. Idée de la Religion chretienne. II. Idée de la Religion Chrétienne, suivant les principes des Catholiques.*

lich angelegt sind und somit unterschiedliches Wissen und Aussagen vermitteln und daher einzeln betrachtet werden müssen – und unterstreicht die Prävalenz und Wirkmächtigkeit der Bilder Picarts, der einen beständigen Bildkanon erschuf, im Gegensatz zu dem sich in den verschiedenen Editionen veränderten Text. Andererseits verdeutlicht dies wiederum die Aussage Bernards und Picarts in Bezug auf die (hier dargelegte) Taxonomie der Religion in der ersten Edition.¹²¹

Neben den verschiedenen Untergruppen der protestantischen Traditionen, die jeweils ihre eigenen Kapitel im Werk erhalten haben, scheint ein Blick auf die Darstellung des Katholizismus bemerkenswert: Hier werden auch Themen wie die *Dogmes suivis par les Jansenistes* oder *Quietisme* besprochen, womit der Autor deutlich auf innerreligiöse Diversität bzw. Konflikte „des“ Katholizismus hinweist.¹²²

Die jüdische Tradition wird im Text nur an wenigen Stellen in unterschiedliche Strömungen unterteilt: grösstenteils wird sie in den Texten als Entität dargestellt.¹²³ Interessanterweise wird dabei bei mehr als der Hälfte der Bildtafeln mit Kupferstichen, insbesondere in Bezug auf die Untertitel, teilweise jedoch auch auf visueller Ebene, klar zwischen *juifs allemands* und *juifs portugais* unterschieden.¹²⁴

In der visuellen wie in der textlichen Darstellung der *usages religieux des Mahometans*, denen der grösste Teil des siebten Bandes gewidmet ist,¹²⁵ werden geographische Unterscheidungen wie auch Differenzierungen in den verschiedenen religiösen Strömungen gemacht; beispielsweise wird unterschieden in *turc*, *perse*, *syrien* oder *phénicien*, bzw. *Dervis*, *Edhemites*, *Thevenot* oder *Soufi*. Bemerkenswert ist, dass der Unterschied zwischen Sunniten und Schiiten im Kapitel *Dissertation sur les sectes du Mahometisme* Erwähnung findet, wobei die verschiedenen Schulen der Schiiten darin erwähnt werden. Ausserdem werden auch andere islamische Strömungen genannt wie die *Hannifiens*,

¹²¹Vgl. dazu auch Kapitel 2.4.2.4 *Wirkungsgeschichte der Kupferstiche*.

¹²²Aufschlussreich (jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengend) wäre eine genauere Untersuchung dessen, wie „der“ Katholizismus in den Texten der *Cérémonies et coutumes religieuses* dargestellt wird.

¹²³Ausnahmen bilden kleine Unterschiede bei der Beschreibung der rituellen Ausgestaltung, vgl. bspw. CCR, *Juifs*, Bd. 1, 1723: 151; 153.

¹²⁴Zur unterschiedlichen Darstellung der beiden Strömungen des Judentums vgl. auch von Wyss-Giacosa, 2006: 76-77; Baskind, 2007.

¹²⁵Nach den Ausführungen zum Islam folgen *Supplement et Corrections*.

Malekiene, Schafeïtes oder *Hanbaliens*.¹²⁶ Die *Religion du Mahometisme* wird folglich differenziert in ihrer grossen Diversität dargestellt.

4.5 Fazit zu den Begriffsklärungen

Obgleich in der Planung ein Band zu weltlichen *Cérémonies et coutumes* vorgesehen war, zeigte sich in der Analyse des Begriffs *religieux*, dass zwischen weltlich und religiös keine klare Unterscheidung erkennbar ist, da Religion vor allem als soziales Phänomen betrachtet wird.

Die generalisierende Ritualkritik im Text ist bei den Kupferstichen, je nach Tradition bzw. je nach Ritual einer Tradition, unterschiedlich stark betont. Selbst wenn der sprachliche Begriff *religieux* vorzugeben scheint, dass zwischen weltlich und religiös unterschieden werden kann – dies insbesondere dadurch, dass ebenso ein Band mit weltlichen Ritualen geplant war –, konnte durch die Analyse der Kupferstiche aufgezeigt werden, dass der Begriff zwar wohl aus der Alltagssprache Bernards und Picarts stammt, jedoch eine klare Auffassung von ‚natürlicher‘ und ‚ziviler‘ Religion aufweist.

Die Untersuchung des Begriffs *idolâtre* hat gezeigt, in welcher Abhängigkeit er zum Begriff *religieux* steht: *Idolâtre* bildet einen Unterbegriff zu *religieux* analog zu jüdisch, christlich und islamisch. Diese Unterbegriffe können weiter unterteilt werden, wie beispielsweise *idolâtre* in chinesisch, japanisch, persisch etc., wie jüdisch in portugiesisch oder deutsch, oder wie christlich in katholisch, calvinistisch, orthodox etc. *Idolâtre* fungiert gleichwohl als Sammelbegriff für alle Traditionen, die zu jener Zeit noch weitgehend unbekannt sind. Gleichermassen konnte bei der Untersuchung zum Begriff *idolâtre* festgestellt werden, dass zwar von der Sprache her bei Idolatrie auf eine einheitliche Tradition zu schliessen ist, die in Abgrenzung zu den drei abrahamitischen Religionen steht; aus

¹²⁶Vgl. dazu CCR, *Mahometisme*, Bd. 7, 1737: 269-291.

den Kupferstichen jedoch ist diese Einheit in keiner Weise ersichtlich.

Der Begriff *idolâtre* entstammt einem in der damaligen Zeit gängigen sprachlichen Muster und bezeichnet (vorwiegend aussereuropäische) religiöse Traditionen, für die noch keine andere Bezeichnung gefunden worden ist. Es ist gewissermassen die Restmenge damit gemeint. Wie der Blick auf die Bilder zeigt, dient die Bezeichnung *idolâtre* nicht als Grenzziehung zwischen bekannten, europäischen, und teils sogar eigenen Traditionen im Gegensatz zu fremden, aussereuropäischen Traditionen. Sie ist daher nicht als eine pejorative Bezeichnung einzustufen; es besteht kein Gegensatz mehr zwischen *religieux* und *idolâtre*. Das frühere vierteilige Klassifikationsschema hat sich somit deutlich in eine neue Richtung entwickelt.¹²⁷

¹²⁷Vgl. dazu auch Kapitel 5.2.5 *Fazit*.

5 Europäische Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft

In der Forschung zur Fachgeschichte der Religionswissenschaft sowie zur europäischen Religionsgeschichte wurde dem Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* bis vor kurzem relativ wenig Beachtung geschenkt.¹ Wäre das berechtigt, einerseits als religionswissenschaftlich ausgelegtes Werk und andererseits als mit Relevanz in der religionswissenschaftlichen Fachgeschichte bezeichnet zu werden? Um diese Frage zu ergründen, werden im folgenden Kapitel zuerst unterschiedliche Konzepte von europäischer Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft vorgestellt. Danach lässt sich beantworten, wie solche Geschichten geschrieben werden müsste, damit ein Werk wie Bernards und Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses* Beachtung darin findet.

¹In der vorliegenden Arbeit wird auf die Entstehung der Religionswissenschaft innerhalb der europäischen Religionsgeschichte fokussiert. Entwicklungen ausserhalb Europas können hier nicht weiter thematisiert werden.

5.1 Religionsgeschichte Europas oder europäische Religionsgeschichte?

Wie im Folgenden aufgezeigt wird, sind die Bezeichnungen ‚Europäische Religionsgeschichte‘ und ‚Religionsgeschichte Europas‘ nicht beliebig austauschbar oder gar synonym. Eine Religionsgeschichte kann auf unterschiedlichste Art und Weise geschrieben werden.² Lange Zeit wurde das Christentum mit seinen konfessionellen Ausprägungen als die wichtigste und einflussreichste Religion dargestellt, die die europäische Religionsgeschichte am meisten prägte. Davon ausgehend wurden andere Traditionen, insbesondere Judentum und Islam, untersucht. Dieser additive Vorgang nivellierte den – mindestens seit der Antike – vorherrschenden religiösen Pluralismus in Europa. Die europäische Religionsgeschichte ähnelte mehr oder weniger einer Kirchengeschichte, je nach Ansprüchen, Interessen und Foki.³ Dadurch, dass die additiven Ansätze auf die religiösen Traditionen

²Vgl. dazu bspw. den Sammelband herausgegeben von Kippenberg, Rüpke und von Stuckrad: Kippenberg et al., 2009a: bes. Teil I: Das Problem einer Europäischen Religionsgeschichte. Einleitung: 1. Für eine weitere, sehr akkurate Darstellung zur Erforschung der europäischen Religionsgeschichte sei auf folgende Monographie hingewiesen: Zander, 2016: bes. 23-31.

³Vgl. Kippenberg et al., 2009a: 1; vgl. dazu auch Gladigow, 1995: 22. Ein Beispiel einer additiven Geschichtsschreibung wäre Christoph Elsas’ Werk „Religionsgeschichte Europas. Religiöses Leben von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart“, der dem Problem der Fokussierung auf das Christentum mit etwas Zugabe begegnet, indem er „[...] alles, was auch sonst, vergleichbar dem Christentum, sich als ein Ganzes darstellen lässt: im Hinblick auf a) *Gemeinschaftsbildung*, b) Handeln (in Form von *Riten* und *Ethos*, c) Lehre (in der symbolischen Sprache von *Mythen* und deren verstandesmäßiger *Auslegung* und d) Erfahrungen (als der *Religiosität*, die das Überlieferte zu lebendiger Religion macht)“ in den Blick nimmt (Elsas, 2002: 16. Hervorhebungen im Original). Aus dieser Perspektive bespricht Elsas – strukturiert vom Paläolithikum bis in die Gegenwart – unterschiedlichste Strömungen wie samische, römische, christliche, jüdische oder islamische Traditionen, Gruppierungen und/oder Herrschaften und ihre religiösen Ausprägungen und Religionsbegriffe (vgl. Elsas, 2002.) Dabei konzentriert er sich auf das geographische Feld „Europa“, im vollen Bewusstsein, dass Europa „[...] ausschliesslich als konstruierter Begriff [existiert].“ (Elsas, 2002: 11. Zum Begriff „Europa“ vgl. auch die Ausführungen von Zander, 2016: 8-15.) So bietet Elsas in seinem Buch eine interessante Übersichtsdarstellung des Verlaufs der Religionsgeschichte Europas mit einer Fülle an Informationen und Vermittlung sachlichen Wissens. Bei Elsas klingen Themen wie die religionspolitische Lage der Frühen Neuzeit, markante, aufsehenerregende religiöse Persönlichkeiten (wie Sabbatai Zewi oder Baal Schem Tob), (religions-)philosophische Denker (wie Hume, Rousseau, Voltaire oder Mendelssohn) oder das Verhältnis zwischen Christen, Juden und Muslimen zwar an. Da Elsas jedoch, wie oben aufgeführtes Zitat deutlich machte, immer bei den Religionen, die sich mehr oder weniger als Entitäten darstellen lassen, bleibt, erlaubt ihm dies kaum einen Blick auf Bewegungen ausserhalb des jeweils „Ganzen“ einer religiösen Tradition noch auf deren innere Heterogenität. Somit reicht

fokussieren, stellen sie die Religionsgeschichte Europas dar, sofern sie nicht auf Missionskontexte ausserhalb Europas ihre Aufmerksamkeit richten. Hauptdarsteller ist das Christentum; Judentum und Islam sind nur Nebendarsteller. So haben beispielsweise nicht-organisierte,⁴ religionskritische oder religionspolitische Entwicklungen, die ausserhalb der religiösen Traditionen stehen – wie in unserem Exempel die *Cérémonies et coutumes religieuses* – bei solchen Herangehensweisen keinen Platz. Aus diesen Gründen ist bei der in der Überschrift gestellten Frage – „Religionsgeschichte Europas oder europäische Religionsgeschichte?“ – statt „des genitivus limitationis das qualifizierende Adjektiv“⁵ vorzuziehen.

Im Folgenden werden vier Herangehensweisen genauer betrachtet, die sich einerseits mit der Entdeckung der Religionsgeschichte bzw. der Geschichte der Religionswissenschaft (H. G. Kippenberg bzw. Guy G. Stroumsa) oder dezidiert mit der europäischen Religionsgeschichte (Burkhard Gladigow) auseinandersetzen sowie mit der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte und dem Zuschreiben einer sachlichen Bedeutung von Bildern in der Geschichtsschreibung (Peter Burke und Bernd Roeck).⁶

diese Vorgehensweise nicht aus, das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* in den Kontext der europäischen Religionsgeschichte einzubetten.

⁴Als organisierte Religion wird hier ein Kommunikationssystem bezeichnet, das sich durch eine Gemeinschaft, Rituale wie auch eine professionalisierte Kommunikation über Religion auszeichnet. Vgl. dazu bspw. Luhmann, 2000: 226-249.

⁵Gladigow, 1995: 22.

⁶Die im Folgenden gewählte Reihenfolge ist nicht chronologisch, sondern – aus dem Blickwinkel der *Cérémonies et coutumes religieuses* aus betrachtet – aufeinander aufbauend zu verstehen. Dabei wurden nicht alle Werke der betreffenden Autoren ausgewählt, hingegen nur für die für die Untersuchung der *Cérémonies et coutumes religieuses* m. E. relevantesten und fruchtbarsten Beiträge. Die Auswahl dieser vier Autoren stellt keineswegs eine abschliessende Auswahl dar. Auch andere, wertvolle Beiträge wurden zu dieser Thematik verfasst, vgl. dazu bspw. Rüpke, 2009: 3-14; Zander, 2016; Borgeaud, 2013, die ebenfalls in diese Arbeit miteinfließen. Die Auswahl der oben genannten Autoren bzw. ihrer Werke begründet sich in ihren sich komplementierenden Zugängen in Bezug auf die Einordnung der *Cérémonies et coutumes religieuses* in die Fachgeschichte der Religionswissenschaft.

5.2 Die wissenschaftliche Entdeckung von Religion

5.2.1 Hans G. Kippenberg: Die Entdeckung der Religionsgeschichte (1997)

„Zwischen 1850 und 1920 haben Wissenschaftler aller europäischen Nationen die Religionswissenschaft begründet.“⁷ So lässt sich Kippenbergs Ansatz, den er in seinem Werk „Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne“ präsentiert, kurz zusammenfassen. Obgleich durch Kippenbergs Einordnung der Anfänge der Religionswissenschaft im 19. Jahrhundert die *Cérémonies et coutumes religieuses* zeitlich herausfallen, ist es einerseits aufschlussreich zu sehen, worauf diese zeitliche Verortung begründet wird, und andererseits, welche Kriterien für eine als religionswissenschaftlich bezeichnete Forschung gesetzt werden.

Um seine Argumentation aufzugleisen, beginnt Kippenberg bereits vor dem 19. Jahrhundert mit Thomas Hobbes (1588–1679), David Hume (1711–1776), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) und Immanuel Kant (1724–1804); der Schwerpunkt in Kippenbergs Auswahl liegt auf religionsphilosophischen Herangehensweisen, die sich vorwiegend mit der europäischen Kultur auseinandersetzen.⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770–1831) Auseinandersetzung mit indischen Traditionen beruht ebenfalls auf einer religionsphilosophischen Herangehensweise.⁹ Die von Kippenberg dargestellte Entdeckung und Auseinandersetzung mit fremden Traditionen (ausserhalb der Religionsphilosophie) beginnt mit der Übersetzungsarbeit der Handschrift des Avesta durch Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731–1805) ab dem Jahre 1754. Auch in dieser und den folgenden Darstellungen zur Auseinandersetzung mit aussereuropäischen Religionen konzentriert

⁷Kippenberg, 1997: Klappentext.

⁸Vgl. Kippenberg, 1997: 13-31.

⁹Vgl. Kippenberg, 1997: 35-38.

sich Kippenberg auf die „Entzifferung fremder Sprachen und Schriften“¹⁰, also auf einen philologischen Zugang.

Durch diesen Fokus von Kippenberg konnte das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* bei ihm nicht zur Sprache kommen. Trotzdem lässt sich ein gewinnbringender Aspekt aus der Lektüre der „Entdeckung der Religionsgeschichte“ hervorheben: Der Vergleich zwischen den bei ihm aufgeführten ‚Religionswissenschaftlern‘ und deren Herangehensweise an die gewählten Gegenstände mit Bernard und Picart und deren Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* erlaubt das Feststellen einiger Gemeinsamkeiten – und somit eine allfällige Einordnung Letzterer in die Reihe von ‚Religionswissenschaftlern‘ – sowie das Ausarbeiten bestimmter Partikularitäten.¹¹ Ziel dieser Darstellung ist die Überprüfung, inwiefern die *Cérémonies et coutumes religieuses* als eines der „ersten Lehrbücher für vergleichende Religionswissenschaft“¹² bezeichnet werden kann und was das Werk dabei als etwas Partikulares auszeichnet.¹³

Trotz der Diversität der Herangehensweisen, die schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, kann Folgendes festgehalten werden: Das Ziel aller Gelehrten, die sich mit aussereuropäischen und/oder archaischen Kulturen befassten, war das Bestimmen von Formen und Funktionen von Religion – auch ausserhalb des christlichen Europas. Sie alle verstanden den Religionsbegriff als universalisierbar. Mit welchem Ziel und Interesse geforscht wurde, war – und ist noch heute – sehr unterschiedlich.

In Kippenbergs Darstellung werden mehrheitlich Wissenschaftler mit einer sprachlichen Herangehensweise und vergleichenden Perspektive im Umgang mit fremden Religionen genannt. Als wichtiger Vertreter wird neben dem oben erwähnten Anquetil-Duperron der ursprünglich aus der Philologie kommende Friedrich Max Müller (1823–1900) genannt – wenngleich in ganz unterschiedlicher Weise. Er betonte, „dass einzig eine linguistische

¹⁰Kippenberg, 1997: 45.

¹¹Die folgenden Beispiele sollen keinen vollständigen Überblick über Kippenbergs Monographie geben, sondern aufzeigen, in welchen Hinsichten sich die *Cérémonies et coutumes religieuses* als etwas Partikulares herausheben. Selbstverständlich haben die Darstellungen der folgenden Beispiele keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen lediglich die wichtigsten Aspekte aufzeigen, die in Kontrast zu Bernards und Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses* zutrage kommen. Vielmehr sollen sie Schlüsselbegriffe liefern, die an den *Cérémonies et coutumes religieuses* getestet werden.

¹²von Wyss-Giacosa, 2006: 14.

¹³Vgl. dazu auch Kapitel 10 *Konklusion*.

Klassifikation der Religionen der wissenschaftlichen Erforschung eine verlässliche Basis garantiere,¹⁴ und untersuchte folglich Religionen analog zu den Sprachen mit dem Fokus auf schriftliche Zeugnisse. In den *Cérémonies et coutumes religieuses* hingegen konzentrieren sich Bernard und Picart auf die sichtbare, gelebte Manifestation von Religion: auf die Rituale. Die Schriften werden nur marginal in den Abhandlungen besprochen, und nur entsprechend den Kenntnissen jener Zeit, also vor der europäischen Entdeckung der Avesta, der Upanishaden etc.

Neben den Wissenschaftlern mit einem sprachlichen Zugang zur Religionsforschung werden bei Kippenberg auch Wissenschaftler aufgeführt, die auf religiöse Rituale fokussieren, wie Wilhelm Mannhardt (1831–1880), Edward Burnett Tylor (1832–1917), William Robertson Smith (1846–1894) oder Émile Durkheim (1858–1917). Obgleich sie alle jeweils unterschiedliche Gegenstände erforschen und verschiedene Ziele verfolgen, stellen sich im Vergleich zu den *Cérémonies et coutumes religieuses* folgende Partikularitäten heraus: Bernards und Picarts Forschungsfelder sind zeitgenössische Rituale, der gesamten damals bekannten Welt, einschliesslich der eigenen – und nicht Rituale vergangener Kulturen einzelner Völker oder Stammesreligionen. Ausserdem ist ihr Werk vergleichend angelegt.

Max Müller konzentrierte sich ausschliesslich auf die alten Schriften und erhoffte sich dadurch Einblick in die Ursprünge von Religion.¹⁵ Wie er beschäftigten sich andere Wissenschaftler mit der Frage nach dem Ursprung von Religionen, einer möglichen Evolution bzw. Degeneration. Zwei prominente Beispiele dazu sind Charles Darwin (1809–1882) und Edward Burnett Tylor. Eine solche Herangehensweise impliziert unter anderem eine deutlich positiv bzw. negativ wertende Haltung gegenüber der Entwicklung von Religion(en). Die hier Genannten konzentrierten sich auf die sprachliche Erforschung von Religion und/oder die Evolution bzw. Degeneration von Religion. Beide Aspekte sind bei den *Cérémonies et coutumes religieuses* nicht zu finden.¹⁶

Eine weitere Herangehensweise, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist, finden

¹⁴Kippenberg, 1997: 64.

¹⁵Vgl. Kippenberg, 1997: 60–74.

¹⁶Dabei zielt die proklamierte natürliche Religion nicht auf eine Degenerationsthese hin, sondern vielmehr auf eine ideale Religion, ohne religiöse Spezialisten und ohne rituellen Überbau.

wir bei den Religionsphänomenologen, vertreten unter anderem durch Rudolph Otto (1869–1937) oder Nathan Söderblom (1866–1931). Als die zwei wichtigsten Merkmale können zum einen das Ableiten von apriorischen Bestandteilen in vergleichender Perspektive bei allen Religionen und zum anderen das Erleben und die Erfahrung des religiösen Wesens angeführt werden – obgleich die Ansätze der religionsphänomenologischen Autoren sehr divers sind.¹⁷ Im Unterschied zu den genannten Religionsphänomenologen des beginnenden 20. Jahrhunderts befanden sich Bernard und Picart in einer kulturell, sozial und politisch völlig anderen Ausgangslage. Übereinstimmungen finden sich im ersten oben aufgeführten Merkmal: Die Sammlungsweise in vergleichender Betrachtung und das Eruiere von Parallelen, mitsamt der Problematik der Generalisierung wie auch der Essentialisierung. Der Subjektivismus hingegen kommt bei Bernard und Picart nicht im Sinne eines religionsphänomenologischen Selbst-Erlebens vor.¹⁸

Kurz zusammengefasst kann festgehalten werden, dass sich Kippenberg zeitlich vor allem auf das 19. und beginnende 20. Jahrhundert und thematisch auf Religionsphilosophen, Philologen, Religionsphänomenologen und entwicklungsgeschichtliche Interessen konzentrierte,¹⁹ und somit die *Cérémonies et coutumes religieuses* keine Erwähnung darin finden können. Die Herangehensweisen verschiedenster Autoren, die Kippenberg aufführte, können kaum unter einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, ganz abgesehen davon, dass bei den meisten eine nicht-theologische Beschäftigung mit Religion festgestellt werden konnte. Gemeinsam ist jedoch, dass Religion auch ausserhalb des eigenen religiösen Systems bestimmt und somit der Religionsbegriff als universalisierbar verstanden werden konnte. Eine ebensolche Beschäftigung mit Religion wird auch in den *Cérémonies et coutumes religieuses* deutlich. Folglich werden – zumindest in diesem Verständnis – Ber-

¹⁷Vgl. Kippenberg, 1997: 244-258; bes. 250.

¹⁸Zu den Begriffen Generalismus, Essentialismus und Subjektivismus vgl. Michaels, 2001: 489-492.

¹⁹Kippenberg selbst argumentiert dazu folgendermassen: „Die Religionswissenschaftler des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wurden von Entdeckungen angeregt, die die Tore zu unbekannten Phasen und Territorien menschlicher Kultur öffneten. Aufsehenerregende Entzifferungen fremder Schriften alter Hochkulturen, prähistorische Funde, Informationen von Stammesreligionen – sie alle wurden als Zeugnisse dafür gewertet, dass sich vor, in, neben und unter der gegenwärtigen Zivilisation eine vergangene, fremd gewordene Kultur befindet.“ (Kippenberg, 1997: 10.) Dass allgemein eine besondere Beachtung auf philosophische Herangehensweisen betrieben wurden, bemerkten auch Hunt et al., 2010a: 3.

nard und Picart zu Religionswissenschaftlern, „die Tore zu unbekannten [...] Territorien menschlicher Kultur öffneten.“²⁰

5.2.2 Guy G. Stroumsa: *A New Science* (2010)

Die Anfänge der Religionswissenschaft sind ebenfalls ein Fokus von Stroumsa in seinem Werk „*A New Science. The Discovery of Religion in the Age of Reason*“. Im Gegensatz zu Kippenberg²¹ eröffnet er eine andersartige Perspektive und setzt zeitlich in der Frühen Neuzeit an. Seine Argumentation wird von der Darstellung eines *paradigm shift* geleitet. Anstöße für den Paradigmenwechsel²² und „transformed intellectual and religious attitudes“²³ gaben folgende Faktoren: zum einen die innereuropäischen Voraussetzungen der Renaissance in ihren verschiedensten Facetten wie z. B. das wachsende Interesse an der Philologie, die Reformation und die damit zusammenhängenden Religionskriege, und zum anderen die Entdeckungen in der Neuen Welt und die damit einhergehenden Fragen der Bestimmung sowie der Klassifikationsmöglichkeiten der Religionen. Anhand verschiedener Beispiele von frühneuzeitlichen Werken, die sonst oftmals ungenannt bleiben, wie beispielsweise die *Historia moral y natural de las Indias* von José de Acosta (1590), Bernard Fontanelles *De l'origine des fables* (1684), Bernards und Picarts *Cérémonies et*

²⁰Kippenberg, 1997: 10. Vgl. dazu auch Kapitel 10.1.2 *Reflexion der Resultate*.

²¹Worauf er sich explizit auch bezieht: „From Pinard de la Boullaye through Eric Shape to Hans-Georg Kippenberg, whose *Discovering Religious History in the Modern Age* originally appeared in German in 1997, scholars have usually argued that the second half of the nineteenth century saw the most dramatic development in the modern study of religion. My claim here, rather, is that the period between Renaissance and Romanticism is the crucial one in European intellectual history for the first emergence and early formation of the modern study of religion. It is then that a new paradigm of religion was constituted, a paradigm that permitted an intellectual revolution.“ (Stroumsa, 2010: viii. Hervorhebung im Original.)

²²Stroumsa beschreibt die Voraussetzungen für den Paradigmenwechsel mehrmals in seinem, etwas spiralförmig angelegten Werk. Er zählt jeweils drei Aspekte auf, die sich jeweils leicht unterscheiden. Hier fasse ich daher die innereuropäischen Aspekte unter „Renaissance“, verstanden als übergreifende kulturgeschichtliche Epoche Europas, zusammen und nenne den Kontakt zur aussereuropäischen Welt als einzelnen Faktor auf. Vgl. dazu Stroumsa, 2010: 5; 11; 24.

²³Stroumsa, 2010: 11.

coutumes religieuses (1723–1737)²⁴ oder Giambattista Vicos *La scienza nuova* (1724)²⁵ verdeutlicht Stroumsa seine Entscheidung, die religionswissenschaftliche Forschung in der Frühen Neuzeit anzusetzen, und sie auch im katholischen Milieu zu verorten.²⁶

„This paradigm shift at once permitted and demanded that all religious traditions be studied according to the same method.“²⁷ Durch die Methode des Vergleichs der Religionen konnten die Grenzen des christlichen Religionsbegriffs durchbrochen werden. So führte der *paradigm shift* zu einer Externalisierung des Religionsverständnisses und hin zu dessen Überführung in die Idee von natürlicher (als „a common substratum beneath the multiple aspects of religion“²⁸) sowie von ziviler (als „a social phenomenon, [...] as the expression through specific forms of a universal and natural need“²⁹) Religion, „[...] to understand both religion’s single nature and multiple forms,“³⁰ und resultiert im Verständnis von Religion als einem universellen Phänomen.³¹

Obgleich Kippenberg und Stroumsa die Anfänge religionswissenschaftlicher Forschung zeitlich unterschiedlich verorten, stimmen sie in den Kriterien für eine solche Forschung überein. Wie uns unter anderem Kippenbergs Lektüre der „Entdeckung der Religionsgeschichte“, teils implizit, zeigt, können folgende Charakteristika für eine religionswissenschaftliche Herangehensweise formuliert werden: Das Bestimmen von Formen und Funktionen von Religion auch ausserhalb des bekannten, christlichen (und allenfalls jüdischen und islamischen) Europa. Dies impliziert, dass der Religionsbegriff universalisierbar wird, damit er auch auf nicht christliche Traditionen in nicht wertender Herangehensweise³² übertragen werden kann, und davon abhängende Begriffe wie Idolatrie, Heidentum, Paganismus und dergleichen so weit neutralisiert werden, dass sie nicht mehr als pejorative

²⁴Etwas schade, dass Stroumsa auf eine spätere Edition (1783) verweist und nicht darauf hin weist, ob und/oder inwiefern sie sich von der ersten Edition mit dem *Préface* und der *Dissertation sur le culte religieux* aus der Feder Bernards unterscheidet. Zudem argumentiert Stroumsa lediglich aus dem Text der *Cérémonies et coutumes religieuses* heraus und zieht die Kupferstiche Picarts nicht mit ein. Vgl. dazu Stroumsa, 2010: 35, 36.

²⁵Vgl. Stroumsa, 2010: bspw. 3–4; 17.

²⁶Vgl. Stroumsa, 2010: 9; 21.

²⁷Stroumsa, 2010: 37.

²⁸Stroumsa, 2010: 37.

²⁹Stroumsa, 2010: 37.

³⁰Stroumsa, 2010: 37.

³¹Stroumsa, 2010: 38.

³²Oder dass zumindest darauf geachtet wurde, nicht explizit eine wertende Haltung einzunehmen.

Bezeichnungen wahrgenommen werden. All dies setzt eine vergleichende und somit externalisierende Perspektive voraus.

Den erst genannten Punkt erfüllen die *Cérémonies et coutumes religieuses* offensichtlich: Neben christlichen Traditionen bestimmen Bernard und Picart klar Formen und Funktionen – in ihrem Fall explizit Rituale – europäischer und aussereuropäischer Religionen. Wie aufgezeigt, vollziehen Bernard und Picart eine Universalisierbarkeit des Religionsbegriffs und eine Neutralisierung des Begriffs *idolâtre*.³³ Die vergleichende Perspektive ist durch die Anordnung des Werkes gegeben. Wie der Vergleich umgesetzt wird, ist Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.³⁴

5.2.3 Burkhard Gladigow: Europäische Religionsgeschichte (1995)

Gladigow formuliert in einem richtungsweisenden Aufsatz zwei Charakteristika der europäischen Religionsgeschichte, die für die vorliegende Arbeit interessant sind. Zum einen sei dies die „Wahlmöglichkeit an Sinnsystemen“,³⁵ die spätestens seit der Renaissance die Religionslandschaft Europas prägte.³⁶ Dies bringe mit sich, dass im Gegensatz zu früheren Ansätzen nicht nur die „institutionell verfestigten Religionen, [...] sondern die koexistierenden informellen – oder anders organisierten – religiösen Orientierungsmuster und Deutungssysteme“³⁷ in die Geschichtsschreibung einfließen müssen. Als zweites Charakteristikum stellt Gladigow den „vertikale[n] Transfer“³⁸ vor, der neben dem

³³Vgl. Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie*.

³⁴Siehe Resultate dazu im Kapitel 9.2.2 *Konstruktion des Vergleichs*.

³⁵Gladigow, 1995: 21; 27.

³⁶Vgl. Gladigow, 1995: 20. Zudem beschreibt Gladigow einen oftmals in Vergessenheit geratenen, fast ein Jahrtausend dauernden Prozess der Religionsgeschichte, nämlich die Missionierung Europas, vgl. Gladigow, 1995: 27.

³⁷Gladigow, 1995: 24.

³⁸Gladigow, 1995: 21.

„Wege traditioneller Diffusions- und Enkulturationsprozesse“³⁹ zu dieser Wahlmöglichkeit führte.⁴⁰ Dieser vertikale Transfer geschieht vor allem über das Transportmedium Wissenschaft und hier insbesondere über Texte, also über Philologien und später über Literatur.⁴¹ Konsequenterweise sind diese „in den Gegenstandsbereich der Religionswissenschaft aufzunehmen.“⁴² Die Folgerung des von Gladigow vorgeschlagenen Programms, also die Verschiebung der für die religionswissenschaftliche Untersuchung geeigneten Gegenstände, ist, dass nicht nur dezidiert religiöse Gegenstände religionswissenschaftlich untersucht werden können. Religionswissenschaftliche Untersuchungen können sich auch auf Gegenstände aus anderen Bereichen fokussieren, etwa Wissenschaft und Literatur – ich würde hier die Bildnerischen Künste ergänzen –, die sich mit Religion befassen, also die Diskurse zu Religion bilden.

Angewandt auf das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* sind folgende Aspekte aus Gladigows Programm von Erkenntnisinteresse: So zeigt Bernards und Picarts Werk eine Vielfalt an Sinnangeboten bzw. Wahlmöglichkeiten zwischen Sinnsystemen. Durch die ‚wissenschaftliche‘ Kompilation trägt das Werk selbst zum vertikalen Transfer bei.⁴³

Ein weiterer aufschlussreicher Aspekt bezieht sich auf die Untersuchung des Gegenstandes: „das Gesamtspektrum an religiösen Orientierungen.“⁴⁴ So stellt sich nun in Bezug auf unseren Gegenstand die Frage, welche religiösen Orientierungen Bernard und Picart in den Blick genommen und durch ihre Publikation der Leserschaft zur Verfügung gestellt haben. Sind dies nur die organisierten Religionen oder auch andere Formen von Traditionen? Inwiefern ist eine solche Unterscheidung (insbesondere bei den aussereuropäischen Traditionen) im Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* überhaupt erkennbar? Inwiefern wussten Bernard und Picart, ob die von ihnen dargestellten religiösen Traditionen

³⁹Gladigow, 1995: 21.

⁴⁰Vgl. Gladigow, 1995: 24.

⁴¹Vgl. Gladigow, 1995: 27.

⁴²Gladigow, 1995: 29.

⁴³Eine genauere Untersuchung, wie das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* die religiöse Landschaft mitbeeinflusste und veränderte, wäre zwar ein interessantes Forschungsfeld, würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Dennoch ist dieser vertikale Transfer bei der Analyse der Bilder mitzubedenken, da ja nicht nur das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* diesen Prozess aktiv beeinflusst hat, sondern es selbst von diesem Prozess beeinflusst war.

⁴⁴Gladigow, 1995: 24.

institutionalisiert oder anders organisiert waren?

Wie aufgezeigt, eröffnet Gladigows Aufsatz die Perspektive auf eine religionswissenschaftliche Herangehensweise an die europäische Religionsgeschichte sowie auf die Erweiterung ihrer Gegenstände. In einem Punkt ist Burkhard Gladigows Beitrag zu erweitern:

„Als Transportmedium für fremde Religionen haben sich im Kontext europäischer Wissenschaften vor allem Texte erwiesen, von ‚ihren‘ Philologien betreut oder gar entdeckt. In gewisser Weise lösen Textrezeptionen und Editionen das System von Handelswegen ab, über das sonst – viele Jahrhunderte lang – Religionen, gleichsam als Beiladung von Waren, transportiert worden sind.“⁴⁵

Wie das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* exemplarisch zeigt, sind es nicht nur die Texte, die sich als Transportmittel für fremde Religionen erweisen. Bilder sind mindestens ebenso wirksame Transportmittel, wie uns das Beispiel der *Cérémonies et coutumes religieuses* zeigt.⁴⁶

Unter Berücksichtigung der obigen Änderungsvorschläge und Erweiterungen erachte ich Gladigows Modell einer europäischen Religionsgeschichte als gewinnbringend für die vorliegende Arbeit. Die vorgeschlagene Erweiterung wird nun im Folgenden mit der Zuschreibung sachlicher Bedeutung visueller Quellen in der Geschichtsschreibung verdeutlicht.

⁴⁵Gladigow, 1995: 30.

⁴⁶Ausführlicher dazu im Kapitel 2 *Kontextualisierung* sowie Kapitel 3 *Visible Religion*. Hier sei lediglich festgehalten, dass meines Erachtens Gladigows Beitrag um den Aspekt der visuellen Medien als Transportmittel für fremde Religionen ergänzt werden müsste.

5.2.4 Die sachliche Bedeutung von Bildern in der Geschichtsschreibung

In den oben skizzierten Programmen von Kippenberg, Stroumsa und Gladigow wurde vor allem die Relevanz textlicher Quellen betont und an diesen exemplarisch die Geschichtsschreibung aufgezeigt. Im Gegensatz dazu schreiben u. a. Peter Burke und Bernd Roeck⁴⁷ Bildern eine sachliche Bedeutung in der Geschichtsschreibung zu und betonen ihre Relevanz in der historischen Forschung, die nicht gleichwertig durch andere Medien ersetzt werden könne; denn „[s]ie eröffnen den Zugang zu Aspekten der Vergangenheit, die andere Quellen nicht berühren.“⁴⁸

Durch eine Vielfalt an Bildgattungen und Zeitepochen wird aufgezeigt, mit welchen Stärken und welchen Tücken visuelle Quellen für die Geschichtsschreibung relevant sind.⁴⁹ Veranschaulichen lassen sich diese Erkenntnisse durch Gemälde, Drucke, Karikaturen, Werbebilder, Photographien und bewegten Bilder des Films von der Renaissance bis in die Moderne bei Burke und Gemälde, Holzschnitte und Kupferstiche vom späten Mittelalter über die Frühe Neuzeit bis in die Moderne bei Roeck.

Visuelle Medien, im vorliegenden Fall Kupferstiche, können einen Bildkanon bilden, der ins kollektive Gedächtnis⁵⁰ eingeht. Wie das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* deutlich zeigt, standen die Bilder im Vordergrund und nicht das Sprachliche.⁵¹ Daher ist es gewinnbringend, auch im hier fokussierten historischen Kontext des Paradigmen-

⁴⁷Vgl. Burke, 2001a; bzw. dt. Übersetzung ³2010; Roeck, 2004. Weitere Literatur dazu wäre bspw. auch Geimer/Hagner et al., 2012.

⁴⁸Burke, ³2010: 213.

⁴⁹Vgl. dazu ausführlicher im Kapitel 3.2.3 *Kulturwissenschaftliche Erweiterungen*.

⁵⁰Zum kollektiven Gedächtnis vgl. bspw. Assmann, 2008: 190-191.

⁵¹So wurde zum einen nur Picarts Namen in roten Majuskeln auf die Titelseite gedruckt als Verkaufstrategie; Bernards Name blieb unerwähnt. Zum anderen waren die Bilder noch über hundert Jahre im Umlauf und wurden teilweise einzeln, ohne Texte, verkauft. Weitere auf das Werk bezogene Fakten und Überlegungen dazu vgl. Kapitel 2 *Kontextualisierung* des Werkes. Theoretische Reflexionen zum Vergleich von sprachlichen und visuellen Quellen und ihre unterschiedliche Art und Weise, Wissen zu transportieren und zu vermitteln vgl. Kapitel 3 *Visible Religion*.

wechsels in der Frühen Neuzeit Bilder zu analysieren und ihre mediale Andersartigkeit zu beachten und ihnen damit gerecht zu werden.

5.2.5 Fazit

Wie oben aufgezeigt wurde, gibt es zahlreiche Möglichkeiten, europäische Religionsgeschichte wie auch die Geschichte der Religionswissenschaft zu betreiben. Um das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* sinnvoll innerhalb der Europäischen Religionsgeschichtsschreibung zu analysieren, müssen zusammenfassend folgende Kriterien erfüllt werden: Dem additiven Vorgang einer Geschichtsschreibung wird die integrative Herangehensweise vorgezogen. Wie von Burkhard Gladigow vorgeschlagen, trägt die Untersuchung von nicht dezidiert religiösen Gegenständen, also aus Religionsdiskursen anderer Bereiche wie Literatur, Wissenschaften oder Bildnerischen Künsten zu einer umfassenden Geschichtsschreibung der europäischen Religionsgeschichte bei. Anhand Kippenbergs Darstellungen ausgewählter ‚Religionswissenschaftler‘ kann dahingehend argumentiert werden, dass Bernards und Picarts Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* als religionswissenschaftliche Arbeit bezeichnet werden kann und welche Qualitäten ihre religionswissenschaftliche Herangehensweise im Vergleich zu zeitgenössischen Arbeiten aufweisen. Dadurch kann die These Stroumsas, dass der Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Religion weit vor dem 19. Jahrhundert anzusiedeln ist, bestätigt werden.⁵² Diese zeitliche Spanne wird im Folgenden nochmals aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet.

Im Gegensatz zu den meisten religionswissenschaftlichen Werken ist der wohl wichtigste Fokus der *Cérémonies et coutumes religieuses* die visuelle Darstellung in Kupferstichen von manifest sichtbarer Religiosität. Dem festgestellten Defizit, dass in der Auswahl der Autoren zur europäischen Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft

⁵²Vgl. dazu auch Kapitel 4.5 *Fazit zu den Begriffsklärungen*.

anzutreffen ist, begegnen Burke und Roeck, indem sie auf die Wichtigkeit von Bildern in der historischen Arbeit hinweisen.

5.3 Schlussfolgerungen

5.3.1 Die Entdeckung aussereuropäischer Welten

„[...] [M]y claim here is that the intellectual and religious shock caused by the observation of formerly all-but-unknown religious rituals and beliefs in the Americas and Asia provided the trigger without which the new discipline could not have been born,“⁵³

schreibt Stroumsa und proklamiert die Entdeckungen explizit in der Neuen Welt als ausschlaggebend für den *paradigm shift*. Zu beachten ist jedoch, dass die christlichen Traditionen nicht nur seit ihren Anfängen auf der Suche nach den eigenen Identitäten in Abgrenzung zu den anderen waren,⁵⁴ sondern bereits Jahrhunderte vor der Frühen Neuzeit durch die Missionierung Europas im Kulturkontakt mit nicht-christlichen Traditionen standen.⁵⁵ Die früheren Kulturkontakte während der Missionierung Europas scheinen sich jedoch von denen nach Übersee erheblich zu unterscheiden. War es früher ein Vorstossen in unbekannte Welten bzw. in Grenzregionen mit der eigenen Kultur im Rücken, änderte sich dies mit der Entdeckung in Übersee: Einzelne Personen, also eine Minderheit drangen in eine unbekannt Welt vor, weit weg von der eigenen Kultur. Somit scheint der springende Punkt nicht die eigentliche Entdeckung unbekannter Welten, sondern die neuartige Art des Kulturkontakts und vor allem der Umgang mit Religion

⁵³Stroumsa, 2010: 2.

⁵⁴Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 105-106.

⁵⁵Vgl. Gladigow, 1995: 27.

per se bzw. (fremden wie eigenen) Religionen zu sein.

Bernard und Picart waren nicht die Einzigen in ihrer Zeit, die fremde Welten darstellten und dadurch entdeckten, und im Vergleich mit der eigenen Welt reflektierten. Eine Vielzahl anderer Autoren befassten sich ebenfalls damit⁵⁶ – und trug zum Paradigmenwechsel bei. Wie Stroumsa deutlich aufzeigte, waren verschiedene Faktoren, bzw. deren Kombination, ausschlagend für den Paradigmenwechsel, der zu einem neuartigen Religionsverständnis führte. Diese Faktoren – die Renaissance mit ihren verschiedensten Facetten sowie die Entdeckungen in der Neuen Welt – waren als Voraussetzungen für alle Autoren, von jesuitischen Missionaren bis zu protestantischen Intellektuellen, „gegeben.“⁵⁷ Wichtig ist m. E. zu sehen, dass es keineswegs eine gleichförmige Strömung war, die den Stein ins Rollen brachte. Es handelte sich um eine mäanderförmige Bewegung, die sich durch Heterogenität und Diversität auszeichnete. Dies bezieht sich nicht nur auf äusserliche Begebenheiten, wie den zeitlichen Rahmen, die politischen, religionspolitischen, sozialen oder konfessionellen Hintergründe des Autors,⁵⁸ die geographische und traditionsbezogene Kontaktkonstellation oder das Interesse dahinter (Reise, Mission oder zur Kolonialisierung). Zu berücksichtigen ist ebenso, wie der Kulturkontakt und der Umgang damit anhand sprachlicher wie auch visueller Medien festgehalten wurde, in welchen Diskursmodi und Diskurskategorien operiert wurde und was dabei explizit, implizit, reflektiert oder auch unbewusst mit dem Religionsbegriff geschah. Auch konnte die (allfällige) Externalisierung des Religionsbegriffs mit verschiedenen Zielen und In-

⁵⁶Vgl. dazu auch bei Revel, 2010b: 331-347.

⁵⁷Angemerkt werden muss, dass Stroumsas Aufzählung der Kriterien für eben diesen Paradigmenwechsel sich nicht erschöpft: Ebenfalls ausschlaggebend ist bspw. die Singularisierung des christlichen Verständnisses von Religion, denn ohne dieses ergäben sich nicht gleichartige Probleme im Umgang mit anderen Kulturen. Vgl. dazu auch Gladigow, 2009: 17.

⁵⁸So konnte es sich bei diesen um katholische Missionare, Juweliere, Händler, Gläubige, *libertins*, Reisende aber auch Daheimgebliebene handeln. Vgl. dazu auch Subrahmanyam, 2017: 2; 14.

teressen verbunden sein: mit missionspolitischen,⁵⁹ mit politisch-taktischen Gründen.⁶⁰ Das Ziel konnte ein Reisebericht sein, der nicht nur die fremde Kultur beschreiben wollte, sondern die eigene reflektieren.⁶¹ Auch kommerzielle oder konfessionelle Interessen,⁶² konnten ein Motiv sein, um nur einige zu nennen. Die verfolgten Ziele der jeweiligen Autoren im Paradigmenwechsel waren sehr divers und kontrovers.⁶³ Die *Cérémonies et coutumes religieuses* waren ein Teil des Prozesses; dadurch, dass das Werk ein Bestseller war und eine eindruckliche Rezeptionsgeschichte aufwies, kann der Beitrag des Werkes zum neuen Verständnis von Religion als relevant bezeichnet werden; dennoch bleibt es Teil einer Entwicklung und „changed Europe“⁶⁴ nicht im Alleingang.

⁵⁹Ein Beispiel dazu wäre der spanische Jesuit José de Acosta (ca. 1539–1600), der sechzehn Jahre in Peru und Mexiko missionierte, Quechua lernte und u. a. die Rituale der indigenen Bevölkerung beschrieb. Im Vergleich (mit verschiedenen anderen religiösen Traditionen, u. a. auch der eigenen) hob Acosta die Gemeinsamkeiten hervor; obgleich er davon ausging, dass der Satan die wahre Religion imitiere, verhalf ihm das Feststellen einer gemeinsamen Basis zum Verständnis, das ihm als Grundlage für die Mission diene. (Vgl. Acosta, 1591.) Weiterführende Literatur vgl. Stroumsa, 2010: 14–38; bes. 16–18; Borgeaud/Petrella, 2016: 9; 26.

⁶⁰Hier wäre ein Beispiel dazu Matteo Ricci (1552–1610), ein italienischer Jesuit, der als Begründer der neuzeitlichen Chinamission gilt. Den Konfuzianismus erachtete er als hochstehende Morallehre; die Ahnen- und Konfuzius-Rituale bezeichnete er nicht als religiöse Rituale, sondern als zivile Religion einer atheistischen Elite, die dem Funktionieren der Gesellschaft dienen und nicht im eigentlichen (sprich: christlichen) Sinn als religiös zu bezeichnen sind. (Vgl. dazu bspw. Ricci, 1600–1606, ediert in: Shelke/Demicheli, 2010: 89–105; bes. 100–102.) Diese Externalisierung des Religionsbegriffs in zivile Religion diene somit einem politisch-taktischem Ziel in der Chinamission. Seine missionspolitischen Ansätze kumulierten in der sogenannten Akkommodationsmethode der jesuitischen Chinamission und mündeten in die *Querelles de Rites*. (Vgl. Demel, 1991: 129–153; Stroumsa, 2010: 25; 145–157; Trakulhun, 2012. Selbstverständlich ist seine Herangehensweise missionspolitisch bedingt, das sie jedoch über die Mission auf die internationalen Beziehungen hinweg eingesetzt wurde, kategorisiere ich dies hier als eher politisch bedingt.

⁶¹Als Beispiel wäre der Arzt, Philosoph und Schriftsteller François Bernier (1625–1688), der durch die Beschreibung des Anderen (er bereiste vorwiegend Indien) das eigene, insbesondere das politische System kritisierte. (Vgl. Bernier, 1667.) Als weiterführende Literatur vgl. Burke, 1999: 124–137; Subrahmanyam, 2017: 1–44; bes. 36–37; 103–143; Stuurmann, 2000: 1–21; App, 2000: bspw. 153–159.

⁶²Ein wirtschaftliches wie konfessionelles Interesse sind u. a. bei den *Cérémonies et coutumes religieuses* ersichtlich. Selbstverständlich muss beachtet werden, dass diese Kategorisierung hier nur sehr grob vorgenommen wurde, und es oftmals auch ein Zusammenspiel verschiedener Gründe war. Die genannten Autoren dienen demnach nicht als Idealtypen sondern als mögliche Exempel. Ziel dieser Kategorisierung ist lediglich zu zeigen, wie unterschiedlich die Hintergründe, die Ziele und Interessen (wie auch die intendierten Adressaten, ggf. auch Auftraggeber etc.) waren. Zu den konfessionellen Interessen, Unterschieden, ihre jeweiligen philologischen sowie ethnologischen Bezüge, vgl. Stroumsa, 2010: 9–10; zum *enterprise commerciale* vgl. auch Borgeaud, 2013: 99.

⁶³Zu möglichen Untersuchungsfragen für „Reflexionsformen kultureller Distanz und Abgrenzung“ vgl. auch Osterhammel, 2016: 63–64.

⁶⁴Vgl. dazu Hunt et al., 2010a.

5.3.2 Reflexionen zum *paradigm shift*

Wendet man den Blick jedoch wieder Europa und der innereuropäischen Mission und Kolonialisierung zu, fällt auf, dass explizit die Entdeckung der Neuen Welt, wie dies Stroumsa unter anderen proklamiert,⁶⁵ nicht der ausschliessliche *trigger*⁶⁶ für einen neuen Umgang mit Religion und der Entstehung eines Faches wie der Religionswissenschaft war. Wie Frank Lestringant anschaulich aufzeigt, wurden die gleichen Muster bei der Beschreibung der „Wilden Europas“,⁶⁷ gefunden, d. h. bei den Korsen, Sarden und Lappen. Eingesetzt worden waren gleiche Stereotypen, Kritik an der eigenen Gesellschaft in Schilderung des Fremden und konfessionelle Auseinandersetzungen. Diese Randregionen Europas wurden wie später die Kolonien in Übersee zum „Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen dem Katholizismus und der protestantischen Reformation.“⁶⁸ Die von Lestringant ausgewählten Beschreibungen reichen vom Anfang des 15. Jahrhunderts – also einige Jahrzehnte vor der Entdeckung der Neuen Welt – bis ins 16. Jahrhundert, d. h. bis in die Zeit von beispielsweise Bartolomé de Las Casas,⁶⁹ André Thevet, oder etwas später José de Acosta oder Samuel Purchas.

„Die Frage, die sich letzten Endes stellt, – aber lässt sie sich überhaupt beantworten? – ist, ob der ferne Edle Wilde und seine kürzliche Entdeckung den nahen Guten Wilden hervorgebracht hat, oder ob umgekehrt die nahen <Wilden>, die Korsen, die Sarden, die Lappen, es erlaubt haben, die unbekannten Völker, die am anderen Ufer des Ozeans aufgetaucht sind, zu verstehen. Entscheidend ist im Grunde genommen dieses Zusammenwirken.“⁷⁰

⁶⁵Vgl. dazu bspw.: „The discovery of the New World opened the door to knowledge of previously unknown societies that did not fit in the traditional categories for analyzing religious phenomena: [...]“ (Stroumsa, 2010: 16.)

⁶⁶Stroumsa, 2010: 2.

⁶⁷Vgl. Lestringant, 2001: 27-46.

⁶⁸Vgl. Lestringant, 2001: 27-46; 37.

⁶⁹Vgl. dazu bspw. auch Bernand/Gruzinski, 1988: 41-42; Borgeaud, 2004: 238-241.

⁷⁰Lestringant, 2001: 45. Dieser Frage kann in der vorliegenden Arbeit nicht weiter nachgegangen werden. Eine weitere Forschung in Bezug auf die von Lestringant gestellte Frage erscheint mir jedoch

Und somit lässt sich die Frage formulieren, ob sich der europäische Diskurs über den „Wilden“ unabhängig von der Entdeckung der Neuen Welt ergeben hätte.⁷¹ Obgleich diese Frage nicht abschliessend beantwortet werden kann, lässt sich festhalten, dass die „Wilden“ an den Grenzen Europas, die oftmals in der Geschichtsschreibung vergessen werden, Beachtung in Bezug auf die Frage nach der Wahrnehmung des Eigenen und Anderen verdienen.⁷²

Es wird deutlich, dass nicht allein die Entdeckungen in der Neuen Welt den Paradigmenwechsel auslösten. Nur im Konglomerat verschiedenster Voraussetzungen konnte er sich vollziehen. Dabei waren weder die geographischen Gegebenheiten⁷³ noch die Kontaktkonstellationen (spezifisch in Bezug auf die jeweiligen religiösen Traditionen) primär ausschlaggebend für den neuartigen Zugang zu Religion. Zentral war vor allem das Gedankengut, das seit der Renaissance in Bezug auf die Kulturkontakte bereitgestellt wurde.

insbesondere am Fallbeispiel der Samen, die in den *Cérémonies et coutumes religieuses* auf textlicher wie auch visueller Ebene thematisiert werden, aufschlussreich. Anzumerken ist des Weiteren, dass der Diskurs über den Guten Wilden bereits bei Tacitus zu finden ist. Vgl. Brunotte, 2009: 344.

⁷¹Vgl. Lestringant, 2001: 28. Diese Frage lässt sich über den Diskurs des „Wilden“ weiterziehen zum Idolatrie-Diskurs und der Universalisierbarkeit von Religion.

⁷²Eine analoge Bewegung kann im 18. Jahrhundert im Umgang mit den „Wilden“ innerhalb Europas beobachtet werden, (was dabei zuerst war, ist wohl eine Frage von Huhn und Ei), und zwar in der Verhaltensweise gegenüber den als Ketzer und Hexen bezeichneten. War bis Mitte des 17. Jahrhunderts die Ahndung des Gottesfrevels grundsätzlich Staatsaufgabe (bezogen auf Territorien deutscher Nationen), änderte sich dies mit dem Westfälischen Frieden von 1648, wobei mit der Kohabitation unterschiedlicher Konfessionen (Katholiken, Lutheranern, Calvinisten) der Gesetzgebung zu der Ketzerei die Grundlage genommen wurde, wie auch, etwas später, dem Gesetz zum Verbrechen der Hexerei (*maleficium*). „Die Annahme, Menschen könnten mit dem Teufel in einem Pakt stehen und müssten deshalb bestraft werden, galt seit 1700 zunehmend als ein vernunftwidriger Aberglaube (*superstitio*) und wurde aus dem Gerichtssälen sowie aus den Landesrechten Preussens und Bayerns verbannt, wobei Juristen die treibende Kraft waren.“ (Kippenberg, 2009b: 145.) Der allgemeine Zeitgeist veränderte sich im 18. Jahrhundert, wie Hartmut Lehmann aufzeigt, der sich nicht nur im Diskurs zu Religion abspielte. Auch auf andere Bereiche wurde dies bezogen, wie die Medizin (bspw. Wallfahrtsverbot bei ansteckender Krankheit, Propaganda zur Pockenimpfung (1796) oder Landwirtschaft (ab Mitte des 18. Jahrhundert wurde die Schuld für Missernten nicht mehr bei den Sünden der Menschen gesucht; propagiert wurde vielmehr, besseres Saatgut zu verwenden, robustere Viehrassen zu züchten und es wurden die Gründe für die Missernten erforscht. Vgl. Lehmann, 2009: 47-49.

⁷³Vgl. dazu auch Lestringant: „Wir stellen fest, dass der Wilde Teil einer Anordnung mit variabler Geographie wird.“ (Lestringant, 2001: 42.)

Teil II

6 Kleinkindrituale

6.1 Analyse ausgewählter Kleinkindrituale

6.1.1 *Le baptême des Reformés*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zur [Taufe bei den Reformierten](#) teilt sich eine Seite mit dem Kupferstich zur *Communion des Reformés*, also dem reformierten Abendmahl.¹ Signiert sind die beiden Abbildungen mit „B. Picart invenit et del. 1732.“ Der obere Kupferstich vermittelt dem Bildbetrachtenden auf den ersten Blick das Wissen, dass die Taufe der Reformierten in einem Raum mit besonderer Architektur in Anwesenheit vieler, an drei verschiedenen Orten platzierten Menschen abläuft.

Die Abbildung lässt sich grob in zwei Seiten teilen: Links mit einer Empore, wo neun Personen platziert sind, in der Mitte eine Kanzel und unten im Kirchenschiff, bestuhlt,

¹Siehe [Abb. Faliu: 308]. Im Text erfahren wir, dass es sich um Calvinisten handelt, die das Ritual nach den Regeln der *Eglises Reformées de France* durchführen; dasselbe gelte auch für den Kupferstich zur *Communion des Reformés*, welches in den *Provinces-Unies* abgehalten wird. Die Kirche, in der die Taufe stattfindet, weist jedoch frappante Ähnlichkeiten mit demjenigen Sakralgebäude auf, welches auf dem Kupferstich zu einem Ritual in der *Eglise Wallone* abgehalten wird.

sind wiederum neun Personen abgebildet. Auf der rechten Seite, in der Mitte des Bildes, sind circa dreissig Personen, Frauen, Männer und Kinder, stehend und sitzend abgebildet. In der Mitte des Kupferstichs findet die Taufszene statt, erkennbar durch die zwei Männer, der eine einen Säugling haltend, der andere hält seine Hand über den Kopf des Säuglings.

Die Darstellung der Architektur lässt zum einen darauf schliessen, dass es sich hier um ein Sakralgebäude handelt mit Empore, Kanzel und Kirchenschiff, zum anderen, dass die Hauptszene des Rituals, der Taufakt, im Nebenschiff, ja sogar hinter der Kanzel, durchgeführt wird. Die Taufe ist, so lässt sich aus der Darstellung der Platzierung und aus der Blickrichtung der Menschen schliessen, zwar Bestandteil eines Gottesdienstes – dies erklärt sich aus der Anwesenheit der Personen unten im Kirchenschiff und oben auf der Empore, die jedoch keine Sicht auf das Taufgeschehen haben –, steht jedoch nicht im Zentrum des Gottesdienstes. Das Bild kann dennoch als syntaktisch bezeichnet werden, obgleich normaler Gottesdienst und Taufszene als separate Geschehnisse identifiziert werden können, da nur ein religiöser Spezialist, von der Kanzel her kommend (und somit wohl vor- und nachher den Gottesdienst leitend) und den Taufakt durchführend, dargestellt ist. Hauptszene des Kupferstichs selbst ist folglich der Taufakt, obschon der Taufakt im gesamten Geschehen vermutlich nur eine Nebenszene darstellt.

Auch wenn zu erahnen ist, dass die Taufe nur nebenbei durchgeführt wird, so hat die Bildkomposition einen eindeutigen Fokus: Nicht nur ist die Szene in der Bildmitte dargestellt, sie wird auch durch die Lichtgebung akzentuiert. Das Licht kommt von hinten links, beleuchtet die äussersten Damen im Kirchenschiff und landet schliesslich auf der Taufszene. Dadurch zieht die Szene auch den ersten Blick des Bildbetrachtenden auf sich. Die Blicke der dargestellten Personen unterstreichen die obigen Beobachtungen: Die Personen auf der Empore haben keine Sicht auf den Taufakt, sondern richten ihre Aufmerksamkeit auf das Kirchenschiff. Die Personen im Kirchenschiff können nur zum Teil, je nach Sitzplatz, die Taufe mitverfolgen. Die einen, die dies können, tun dies auch, die anderen richten ihre Köpfe zu den Nachbarn hin und scheinen sich mit ihnen auszutauschen. Die dritte Gruppe, eine im Nebenschiff abgesonderte Gesellschaft, ist

mehrheitlich mit Blick und Körperhaltung auf die Taufszene ausgerichtet.

Das Sakralgebäude ist schlicht und massiv gebaut, keine Bilder oder Verzierungen sind zu sehen. Es gibt nur einzelne Ritualgegenstände: einen Taufstein in Miniaturgrösse auf dem Geländer der Kanzel, der mit Wasser gefüllt ist. Bemerkenswert ist der Dampf, der aus eben diesem Wasser aufsteigt, und zwar nicht zum Täufling oder religiösen Spezialisten hin, sondern in die entgegengesetzte Richtung nach links oben steigt, bildkompositorisch parallel zum Geländer, das zur Kanzel hin führt. An der Kanzel befestigt befindet sich noch eine Sanduhr. Der religiöse Spezialist scheint ein weisses Tuch in den Händen zu halten.

Im Gegensatz zur schlichten Ausstattung des Raumes stehen die Kleider der Taufgesellschaft, die einen sehr festlichen Eindruck macht. Besonders das Kleid der Frau hinter dem Mann, der den Säugling hält, wohl als Mutter des Täuflings zu identifizieren, hat einen immensen Reifrock. Vater wie Mutter sind ungefähr gleich gross. Die Mutter hält ihren Blick gesenkt, den Kopf zum Kind gerichtet. Der Vater blickt geradeaus zum religiösen Spezialisten hin. Der Täufling liegt in seinen Armen, mit dem Kopf zum Bildbetrachtenden. Der religiöse Spezialist ist erkennbar an seiner Kleidung (Talar) und seiner Position im Bild: Er steht auf der untersten Stufe der Treppe zur Empore, etwas erhöht über der Taufgesellschaft und beugt sich zum Täufling vor, über dessen Kopf er seine rechte Hand hält.

Bildinterpretation

Vergleicht man diesen Kupferstich mit Taufen anderer protestantischer Gemeinschaften, können folgende Unterschiede ausgemacht werden: Die Schlichtheit des religiösen Baus bei den Calvinisten steht im Gegensatz zur Abbildung der Lutheraner, bei denen ein Christus-Kreuz durch dessen Farbgebung (Beleuchtung) akzentuiert wird und Bilder an den Wänden hängen. Bei den Anglikanern findet die Taufe² – zumindest so dargestellt in den *Cérémonies et coutumes religieuses* – zuhause statt. Dies steht im Gegensatz zu den Calvinisten, wo das Ritual der Taufe, wie wir aus dem Text erfahren, immer

²Siehe *Le baptême domestique* [Abb. Faliu: 315].

öffentlich durchgeführt wird. Bei den Mennoniten wird die Taufe als zentraler Akt in einem, so scheint es, bis auf den letzten Platz gefüllten, riesigen Gebäude zelebriert. Das Ritual der Taufe – eines der beiden Sakramente bei den Protestanten – erfährt folglich unterschiedliche Beachtung und Ausgestaltung!

Die Anordnung der Bildtafel mit den beiden Sakramenten der Protestanten wird auch im Text als zusammengehörig behandelt. So heisst es:

*La simplicité des cérémonies qui accompagnent les deux Sacremens reconnus par les Reformés ne fournit pas une longue descriptions. Les deux figures qu'on voit ici parlent aux yeux & disent beaucoup plus qu'un discours.*³

Dennoch will der Text auf das Wesentliche hinweisen:

*Le baptême d'enfant es précédé de la lecture d'un formulaire de Liturgie pour le baptême & d'une priere, après laquelle le Ministre exige par une simple demande qu'il fait aux parrains & aux marraines, leur contentement à ce que la dignité du Sacrement doit exiger du Chrétien, & qui malheureusement ne se réduit guéris dans toutes les Communions qu'à une simple cérémonie.*⁴

Des Weiteren weist der Text ausdrücklich darauf hin, dass das Taufritual bei den Calvinisten öffentlich durchgeführt wird.

6.1.2 *Le baptême administré par un prêtre [catholique]*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Im Kapitel zum Katholizismus finden sich auf derselben Seite zwei Darstellungen zum

³CCR, *Protestans*, Bd. 3, 1733: 394.

⁴CCR, *Protestans*, Bd. 3, 1733: 394.

Kleinkindritual: oben *Le baptême administré par un prêtre* und unten *Le baptême administré par la sage-femme*.⁵ Signiert sind die beiden Kupferstiche mit „B. Picart. 1722.“ Die Bildbetrachtenden und Lesenden erfahren folglich sogleich, dass die katholische Taufe von unterschiedlichen Personen durchgeführt werden kann. Für die Bildbetrachtung konzentrieren wir uns vorerst auf das Ritual, welches durch den *Prêtre* vollzogen wird. Grob ist das Bild horizontal in drei Ebenen zu unterteilen: Zuunterst ziemlich leerer (abgesehen von zwei Kissen), schlichter Boden, in der Mitte eine grosse Anzahl Menschen und oben sind Teile eines gross wirkenden Sakralbaus zu sehen. Das Ritual selbst findet, horizontal wie vertikal, in der Mitte des Bildes statt und wird somit bildkompositorisch fokussiert. Die Menschen sind mehrheitlich in hellem Ton abgebildet, eine im Bild nicht sichtbare Lichtquelle beleuchtet sie von oberen linken Seite. Sowohl durch die bildkompositorische Fokussierung in der Bildmitte wie auch durch die Blicke der dargestellten Personen, die grösstenteils ebenfalls zur Mitte gewandt sind, wird das zentrale Geschehen des Rituals betont.

Die anwesenden Personen sind in zwei Gruppen unterteilt. Die eine Gruppe, bestehend aus sechzehn erwachsenen Frauen und Männern, zwei Kindern und einem Säugling, formiert sich um einen Taufstein herum. In den hinteren Reihen tauschen sich einige mit ihren Nachbarn aus, die vorderen sind zur Mitte hingewandt. Um den Taufstein stehen drei Personen. Eine Frau in edlem, üppigem Kleid mit schlichtem Schleier, baren Unterarmen und einem Kreuz als Schmuck um den Hals, hält den Säugling über das Wasser. Ein Mann steht neben ihr und hält eine Art Speer in der Hand. Die beiden scheinen sich Blicke auszutauschen. Vermutlich können sie als Eltern des Kindes identifiziert werden. Der Säugling ist mit Windeltüchern fest gepuckt. Ein weiterer Mann steht der Frau gegenüber. Er trägt einen langen Umhang, der mit Kreuzen verziert ist. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf den Taufstein, mit seiner rechten hält er ein kleines Gefäss über den Säugling und giesst diesem Wasser über den Kopf. Dadurch ist dieser Mann als religiöser Spezialist zu identifizieren. Allenfalls steht er etwas erhöht, dies ist jedoch nicht klar ersichtlich. Sein Rücken ist etwas nach vorne gebeugt, sein Kopf

⁵Siehe [Abb. Faliu: 255].

auf der gleichen Höhe wie die anderen dargestellten Personen. Der Taufstein wird teils mit einem Brett zugedeckt, worauf eine Schatulle steht. Drei weitere Figuren in dieser Gruppe sind auffallend: die beiden Kinder und der Mann links aussen. Die Kinder, das eine von hinten, das andere von vorne abgebildet, scheinen sich nicht für das Ritual zu interessieren, ihre Blicke zeigen in die andere Richtung. Sie tragen lange, weisse Kleider. Ob sie die grossen Geschwister des Täuflings sind oder ob sie eine religiöse Funktion innehaben, ist ungewiss. Der auffallende Mann trägt im Gegensatz zur Mehrheit der anderen Personen eher dunkle Kleidung. Gross gewachsen, mit langem Haar, Schnauz, knielangem Rock und Hut unter dem Arm steht er in autoritär wirkender Position.⁶ Der Mann scheint eine Funktion als Pedell innezuhaben. Die übrigen Figuren wirken eher teilnahmslos und wohnen dem Ritual ohne grosse Emotionen bei.

Die zweite Gruppe befindet sich am linken Bildrand im Hintergrund und ist von der ersten Gruppe durch ein verziertes Gittertor abgetrennt. Beide Gruppen befinden sich in unterschiedlichen Abteilungen eines, aus der Architektur zu schliessenden, Sakralbau. Die Personen der zweiten Gruppe, sieben sichtbare an der Zahl, sind dem Ritual zugewandt, tauschen sich jedoch auch mit den Nachbarn darüber aus. Auffallend ist die Frau zuvorderst, da sie in den Händen ein sehr helles, verziertes Tuch trägt. Ob darin der nächste Täufling eingewickelt ist? Und somit die nächste Taufgesellschaft darauf wartet, ihr Kind taufen zu lassen?

Eine Figur, als einzige kniend und nicht stehend, ist zwischen den Gruppen gleich beim Tor platziert. Sie trägt eine Art Kutte mit Kapuze über dem Haupt. Mit der einen Hand hält sie sich am Tor fest, mit der anderen streckt sie Becher nach vorne, der oben einen kleinen Schlitz hat. Die Figur ist somit als Bettler zu identifizieren. Abgesehen von den Kindern würdigt ihn niemand eines Blickes. Ob der Almosensammler erfolgreich ist, verrät das Bild nicht.

Ein grosses Bild, dessen volle Ausmasse nicht ersichtlich sind, da nur ein Teil des Bildes dargestellt ist, hängt in der Abteilung des Sakralbaus, wo die Taufe vollzogen wird. Drei Personen sind zu sehen, teils in Tücher gehüllt jedoch mit nackten Oberkörper und

⁶Diese Person ist auch bei der Darstellung zur Hochzeit abgebildet!

Beinen stehen und knien am Flussufer. Eines der Wesen hat Flügel. Die Szene könnte als biblische Taufszene identifiziert werden.

Durch die Anordnung und die ähnliche Titelwahl gehören die beiden Taufdarstellungen zusammen. Die zweite Szene spielt in einem Haus; Innenausstattung und Grösse des Zimmers lassen auf ein gut betuchtes Haus schliessen. Eine Frau liegt im Bett, neben ihr ein Arzt und zwei weitere Frauen. Fünf weitere Frauen kümmern sich um den Säugling. Ein grosser Koffer mit Gegenständen, wohl Geburtshelferutensilien, liegt daneben. Vergleicht man diese Darstellung mit der unteren, so fallen folgende Unterschiede auf: Auf der obigen Darstellung handeln lediglich zwei Personen aktiv, der religiöse Spezialist und die Mutter des Kindes. Unter den Anwesenden sind Frauen und Männer. Das Ritual wird in einem Sakralbau mit bestimmten Ritualutensilien vollzogen. Beim unteren Bild handeln fast alle Personen aktiv. Mit Ausnahme des Arztes sind nur Frauen abgebildet. Für die Taufe selbst sind keine speziellen Gegenstände notwendig, der dargestellte Krug scheint vielmehr ein Alltagsgegenstand zu sein. Somit lässt sich folgern: In bestimmten Situationen braucht es für die Taufe keinen religiösen Spezialisten, können Frauen eine aktive Rolle übernehmen und ist das Ritual nicht an spezifische Räumlichkeiten gebunden.

Bildinterpretation

Liest man den dazugehörigen Text, so wird die obige Annahme bestätigt: eine bestimmte Situation, nämlich wenn das Neugeborene in Gefahr ist, so kann auch die Hebamme die Taufe vollziehen und es bedarf keinem Klerikers.

Folgt man dem Text weiter, so findet man neben Ausführungen zum Kalenderjahr und den jeweiligen Festtagen inclusive aller Namenstage der Heiligen auch eine Abhandlung zum katholischen Verständnis der Sakramente. Dabei folgt eine vierseitige Schilderung des Taufrituals: über ihren öffentlichen und feierlichen Charakter, über die Beschaffung des Taufwasser, das Variieren des Alters des Täuflings sowie des Taufzeitpunktes, die historische Einordnung der Baptisterien, über den Umgang mit missgebildeten Neugeborenen sowie über den Ablauf des Rituals selbst. Dabei werden die zwei Arten, wie die

Taufe durchgeführt werden können, beschrieben: *par immersion & par ablution*.⁷ Das Bild zeige letztere Variante, *en versant de l'eau sur la tête de l'enfant*.⁸ Des Weiteren schildert der Text Informationen über die hierarchisch strukturierten religiösen Spezialisten sowie die theologische Bedeutung des Rituals: *donner une nouvelle naissance*.⁹ Die folgenden Ausführungen über die verschiedensten Riten, die zum Taufritual gehören, wie Gebete, Gesten und Körperhaltungen der involvierten Personen zeigen deutlich, wie aufwändig gestaltet das katholische Taufritual ist.

6.1.3 *La circoncision des juifs portugais*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Die Abbildung zum Kleinkindritual der portugiesischen Juden¹⁰ mit dem Untertitel *La circoncision des juifs portugais* ist auf der gleichen Seite abgebildet wie das Ritual *Le rachat du premier né*.¹¹ Signiert sind die beiden Kupferstiche mit „B. Picart delineavit, 1722.“ Der Kupferstich vermittelt dem Bildbetrachtenden auf den ersten Blick das Wissen, dass das Ritual in Anwesenheit vieler Leute in einem speziellen Raum vollzogen wird. Unter dem Bild ist eine Legende angebracht, die bei der Identifikation bestimmter Personen behilflich ist. Aus dem Titel erfährt man, dass es sich um eine Beschneidung bei den portugiesischen Juden handelt.

Grob ist das Bild horizontal in drei Ebenen zu teilen: zuunterst ein heller, schlichter Boden, in der Mitte eine Ansammlung von knapp zwanzig Männern, fünf Frauen¹² und

⁷CCR, *Catholiques*, Bd. 1, 1723: 90.

⁸*Cérémonies et coutumes religieuses*, Bd. 1, 91.

⁹CCR, *Catholiques*, Bd. 1, 1723: 90.

¹⁰Mehrheitlich sind bei den jüdischen Tafeln die portugiesischen Juden Amsterdams dargestellt. Diese Gemeinschaft war wohlhabender, gebildeter und besser in die protestantische Umwelt integriert als die deutschen Juden (vgl. dazu von Wyss-Giacosa, 2006: 76-77). Die Repräsentation der portugiesischen Gemeinschaft zeigt sich deutlich an den immensen Bauten der portugiesischen Synagoge in Amsterdam und Den Haag.

¹¹Siehe [Abb. Faliu: 200].

¹²Die genaue Anzahl und das Geschlecht ist nicht überall eindeutig ersichtlich.

zwei Kindern, und oben eine Wand mit floralen Verzierungen; in der Bildmitte steht ein Schrank mit verschiedensten Krügen und Gefässen darauf und am rechten Bildrand bekommt der Bildbetrachtende Einblick in einen weiteren Raum, worin vier Frauen sitzen und ein Fenster nach draussen ein kleiner Blick auf das Dach des Nachbargebäudes erlaubt. Die Lichtquelle kommt vom linken Bildrand her und beleuchtet die anwesenden Menschen im Vordergrund wie auch zwei der Frauen im Nebenraum. Das Ritual findet auf der linken Bildseite statt. Die Blicke und Körperhaltungen richten sich mehrheitlich dem Geschehen zu und betonen dadurch die Szene, die für das Ritual von zentralster Bedeutung ist; einige, vor allem in den hinteren Reihen, die keine Sicht auf das Ritual haben, wenden sich teils auch ihren Nachbarn zu.

Die Männer auf dem Bild tragen, soweit ersichtlich, knielange Mäntel, lange, gelockte Haare, einen Hut mit drei Ecken (nur zwei haben sein Hut abgenommen und unter den Arm geklemmt); die Frauen lange Kleider und ebenfalls eine Kopfbedeckung. Frauen und Männer stehen gemischt, wobei die Frauen direkt bei der Ritualszene stehen. Sie alle schauen dem Ritual mit neugierigen Blicken zu. Eine Frau am linken Bildrand hält ein Mädchen in ihren Armen. Das Kind blickt nach links aus dem Bild heraus. Eine Frau im Bild fällt besonders auf: Sie trägt ein Kreuz als Halsschmuck, was ein Indiz dafür ist, dass sie Christin ist. Ihr Blick scheint besonders neugierig. Abgesehen vom Halsschmuck unterscheidet sich diese Frau jedoch äusserlich nicht von den anderen abgebildeten Frauen.

Durch die Legende wird den Bildbetrachtenden und Lesenden bestimmte Personen als besonders vermittelt. Folgen wir der Legende und identifizieren diese Personen. Der Vater des Kindes (A) steht, ein gefülltes Weinglas haltend, hinter der Beschneidungsszene. Seine Position erlaubt ihm keine gute Sicht auf das Ritualgeschehen. Er scheint sich jedoch auch nicht sonderlich darum zu bemühen. Die Mutter des Kindes (B) befindet sich mit der Patin in einem anderen Zimmer, denn – so erfährt man aus der Legende – wohnen die jüdischen Frauen diesem Ritual nicht bei. Diejenigen Frauen, die dem Ritual mit ihren neugierigen Blicken folgen, sind alles Christinnen, wie in der Legende ausdrücklich steht. Frauen dürfen folglich beim Ritual dabei sein, nur jüdische Frauen sind

davon ausgeschlossen. Der Pate (C) nimmt das Kind während der Operation auf seinen Schoß. Er sitzt auf einem Stuhl. Der Säugling, ein Junge, liegt auf seinen Knien, am Oberkörper ist er bekleidet, Geschlechtsteil und Beine sind entblösst. Er liegt auf einem Tuch, Blutstropfen fließen von seinem Penis darauf.¹³ Der Mund des Kindes ist weit aufgerissen, als ob es weinen würde. Neben dem Paten ist ein leerer Stuhl platziert (D). Aus der Legende erfährt man, dass der Stuhl für den Propheten Elias freigehalten wird. Der Mohel, der Beschneider (E) kniet vor dem Paten nieder; in den Händen hält er die Instrumente zur Beschneidung. Der Rabbi, Pate oder ein Freund (F) hält den Kelch.¹⁴ Ein zweiter Kelch wird von einem Mann, also dem Vater, hinter der Beschneidungsszene gehalten.

Bildinterpretation

Das Bild zeigt die Beschneidung eines neugeborenen Jungen. Zwei Seiten weiter vorne befindet sich ein Kupferstich mit dem Titel *Instrumens qui servant à la circoncision*;¹⁵ dazwischen steht die textliche Beschreibung des Rituals. In der unteren Hälfte des besagten Kupferstichs sind Tora-Rollen in unterschiedlichen Formen und ein Kistchen mit Namen der Synagogenmitglieder dargestellt. Im oberen Teil kann der Bildbetrachter verschiedenste Werkzeuge (Messer, Stäbe, Pflaster, Platten und Flakon) erkennen. Durch die Darstellung der Instrumente und ihre Untertitel – beispielsweise *Tenace Instrument qui sert à tenir le Prepuce* – kann sich der Betrachter der beiden Kupferstiche sein eigenes Bild davon machen, wie eine solche Beschneidung vor sich geht.

Die Darstellung wirft die Frage auf, wie bekannt das Ritual der jüdischen Beschneidung bei der nicht-jüdischen Amsterdamer Bevölkerung war: Weshalb sind Christinnen (Frauen und Andersgläubige!) dabei? War es üblich, dass auch andere diesem Ritual beiwohnten? Sind es Gäste oder Dienerinnen? Der Begriff der *Circoncision* war zumindest geläufig und Darstellungen dazu aus etlichen Gemälden zur Beschneidung Jesu

¹³Ob dies identitätsstiftende Blutstropfen sind (vgl. dazu Surowitz, 2009) oder eher eine humorvolle Darstellung, auf der der Junge uriniert (vgl. dazu Baskind, 2007: 45), sei dahingestellt.

¹⁴Im Text wird das Wort *vaisseaux* verwendet, in der Bildlegende das Wort *la Coupe*.

¹⁵Siehe [Abb. Faliu: 199].

bekannt.¹⁶

Im Text zu den Zirkumzisionsinstrumenten wird betont, dass die Instrumente sauber sein müssen, dass also auf die Reinheit streng geachtet wird. Im Textabschnitt zum Beschneidungsritual erfährt man zusätzlich zu den Informationen in der Legende, dass ein *Cantique préparatoire* gesungen wird, während die Ritualutensilien von verschiedenen Personen herbeigebracht werden. Dazu werden auch ein zwölfarmiger, auf dem Kupferstich nicht abgebildeter Leuchter und zwei, auf dem Kupferstich ersichtliche Gefäße gefüllt mit Rotwein hereingetragen. Die Platte mit dem Sand, wo der Mohel die Vorhaut reinlegt, wird im Text des Weiteren erwähnt. Eine solche Platte ist sowohl beim Kupferstich zu den Zirkumzisionsinstrumenten wie auf dem hier analysierten Kupferstich zu sehen: Ein Mann bringt diese direkt dem Mohel. Die Vorhaut, so der Text, wird dem Teufel überlassen und die Verwünschungen gegen die Schlange ausgesprochen.

Die Beschneidung der jüdischen Knaben bildet ein Ritual, dass eine permanente – obgleich normalerweise verdeckte – Veränderung des Körpers mit sich bringt, die zum einen für die Gemeinschaft stark identitätsstiftend wirkt und zum anderen eine Grenzziehung zu Anderen. Obgleich auf Picarts Kupferstichen das Aussehen der Menschen, ihre Kleidung und Wohnräume denjenigen der Amsterdamer Bevölkerung gleichen, wird insbesondere durch die Beschneidung eine klare Grenzziehung vollzogen,¹⁷ die durch Darstellung von Christinnen im Bild wieder relativiert wird. Dadurch erscheint die jüdische Bevölkerung Amsterdams auf der einen Seite als „eigen“, und auf der anderen Seite als „fremd“.

¹⁶Vgl. dazu auch Surowitz, 2009, 136-151; bes. 141.

¹⁷Vgl. dazu auch Surowitz, 2009: 143; 147; Baskind, 2007: 40-64.

6.1.4 *On coupe les cheveux, et on donne un nom aux fils de l'Yncas*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Kleinkindritual der Inkas](#) ist unterhalb des Hochzeitsrituals platziert.¹⁸ Die Seite ist mit „B. Picart delineavit 1723“ signiert. Auf den ersten Blick erkennt der Bildbetrachter, dass – folgt man Picarts Kupferstich – das Ritual für das Kleinkind in der Gegenwart vieler Menschen, die sich in Alter, Geschlecht und Kleidung unterscheiden, abgehalten wird. Das Ritual wird im Gegensatz zu allen anderen Ritualen der Inkas, folgt man Picarts Darstellungen, in einem Raum durchgeführt und nicht unter freiem Himmel.

Der Kupferstich kann horizontal in drei Ebenen geteilt werden: zuunterst ist ein in einfachem Muster gehaltener Fussboden zu sehen, in der mittleren Ebene die anwesenden Personen und in der obersten Ebene die Architektur sowie die Ausstattung des Raumes. Im Kontrast zum schlichten Fussboden gestaltet sich der Raum aufwändig: Auf der rechten Seite des Bildes erlaubt ein orientalisch anmutender Kielbogen den Blick nach hinten in einen kurzen Flur und durch einen weiteren Bogen zu einem mit vier Säulen gestützten Konstrukt ins Freie, wo Bäume oder Büsche etwas sichtbar werden. Das Gebäude ist demnach nicht geschlossen, sondern führt direkt ins Freie. Der Bereich oberhalb des Bogens sowie die Decke des Flurs sind mit einfachen Mustern dekoriert. Auf der linken Seite sind die Wände mit einem floralen Muster und Zeichnungen von Tieren, insbesondere Schlangen, ausgestattet. In drei unterschiedlich geformten Nischen befinden sich Figuren, die etwa halb so gross sind wie ein erwachsener Mensch. In der äussersten linken Nische ist ein stehender Mann dargestellt, der mit einem riesigen Objekt (Waffe?) auf einen vor ihm auf dem Boden sitzenden, von ihm weichenden und sich mit einem

¹⁸Siehe [Abb. Faliu: 75]. Da es kein Kupferstich zu einem Kleinkindritual in Kanada gibt, wird an dieser Stelle eine Darstellung der Inkas genommen. Da es jedoch bei den Inkas keine Darstellung zu einem Totenritual Eingang in die Folio-Bände gefunden hat, kann keine vollständig symmetrische Auswahl der analysierten Bilder erfolgen.

Schild wehrenden Mann, einzuschlagen scheint. In der mittleren Nische ist ein löwenartiges Tier, das zu den Menschen hinunter blickt. In der Nische neben dem Bogen ist ein stehender Mann dargestellt, mit Speer und Schild wehrt er sich gegen ein löwenartiges Tier. Alle in den Nischen dargestellten menschlichen Figuren sind, abgesehen von einer Bedeckung im Lendenbereich, nackt.

Die Lichtquelle beleuchtet vor allem die Hälfte der Gruppe auf der rechten Seite. Hier wird auch das Ritual vollzogen. Eine junge Frau ganz aussen links hält ein Tuch bereit und scheint etwas für das Ritual vorzubereiten. Eine Frau sitzt neben ihr, mit langem Kleid, Schmuck und Kleinkind – jedoch kein Säugling mehr! – auf den Knien. Zwei Männer stehen neben ihr. Beide tragen knielange Mäntel, Schmuck und Kopfbedeckung, der eine hat zwei Federn auf dem Kopf. Mit einer Klinge schneidet derjenige Mann ohne Federn auf dem Kopf die Haare des Kindes. Durch ihre Bekleidung und ihre aktive Handlung können sie als Vater des Kindes und/oder als religiöse Spezialisten identifiziert werden. Drei weitere Männer sind ebenfalls beleuchtet und ihr Körper, nicht jedoch ihre Blicke, sind dem Ritual zugewandt. Sie halten Gegenstände – Ritualgegenstände? Geschenke? – in den Händen.

Davon nicht abgetrennt, jedoch etwas im Schatten, befinden sich neun Erwachsene und zwei Kinder. Ihre Blicke gehen teils zum Ritual hin, teils sind sie auch ihren Nachbarn zugewandt. Die Kinder halten Gegenstände in ihren Händen. Ein älterer, untersetzter Mann stützt sich auf einen Stock. Im Gegensatz zu den drei eher reich bekleideten und mit Schmuck versehenen Personen, die möglicherweise als Mutter, Vater und religiöser Spezialist zu identifizieren sind, zeigen die anderen anwesenden Personen viel Haut und sind nur leicht bekleidet.

Trotz der grossen Zahl anwesender Personen – die Menschengruppe füllt zumindest das ganze Bild aus und gegen rechts aussen lassen sich noch weitere Menschen vermuten, die sich jedoch ausserhalb des Bildrahmens befinden – sind nur wenige auf das Ritual fokussiert.

Bildinterpretation

Aus dem Text erfährt man, dass das Ritual für ein zweijähriges Kind bestimmt ist. Dabei schneidet der Pate – also nicht wie oben angenommen der religiöse Spezialist! – die erste Haarsträhne seines Patenkindes. Nach dem Paten folgen die anderen Anwesenden gemäss ihrem Rang und Alter. Gemeinsam vereinbaren sie einen Namen für das Kind. Danach schenken sie ihm die mitgebrachten Geschenke, die sich je nach sozialem Stand sehr unterscheiden können: Kleidung, Kleinvieh, Waffen, Trinkgefässe aus Gold oder Silber. Soweit ist das Ritual auf dem Bild dargestellt. Später folgt, so der Text in den *Cérémonies et coutumes religieuses*, ein Fest mit übermässigem Alkoholkonsum, Tanz und Gesang bis um Mitternacht. Das Fest dauert ungefähr zwei bis drei Tage. Handelt es sich beim Kind um den Erbprinzen, dauert das Fest nicht weniger als zwanzig Tage und als Pate wird der *Grand Prêtre du Soleil* genommen.

Betrachtet man das Bild abermals im Hinblick auf eine ikonologische Interpretation, fällt folgendes auf: Die Architektur des Gebäudes, in welchem das Ritual durchgeführt wird, mutet europäisch an; die Nischen könnten – wenn auch in anderer Form – in einer katholischen Kirche stehen, die Figuren in den Nischen erinnern an Figuren aus der griechischen oder römischen Mythologie. Das einzig „exotische“ Element sind die eher orientalischem anmutenden in einen Spitz geschwungenen Bögen. Mit der ursprünglichen, massiv gebaute und erdbebensichereren Architektur der Inka, wie sie heute noch insbesondere in Peru zu finden ist, hat die auf dem Kupferstich dargestellte Architektur keine Ähnlichkeiten. Auch die Architektur auf den anderen Kupferstichen, die Rituale der Inkas darstellen, ist eher eine Mischung aus europäisch-mittelalterlichem Städtebau und orientalischen Stadtanlagen.

Das Ritual der Inka stellt weder ein *baptême* noch eine *circumcision* dar, sondern ein Ritual, das im europäischen Kontext kaum bekannt ist. Zum Ritual des Haarschneidens findet man jedoch historische wie gegenwärtige Belege in der von den Inka geprägten Kultur.¹⁹

¹⁹Vgl. Bolin, 2006: 50-51. Interessanterweise findet man auch in der gegenwärtigen jüdischen Tradition Berichte über Rituale des Haarschneidens. Vgl. dazu bspw. [Jüdische Informationsseite von Chabad-Lubawitsch Media Center](#); [Jüdisches Leben online: haGalil.com](#).

6.1.5 *Ceremonies que les Mexicains pratiquent à l'égard de leurs enfans*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Kleinkindritual der Mexikaner](#) teilt sich eine Seite mit der Darstellung zur mexikanischen Hochzeit, wobei letztere oben platziert ist.²⁰ Signiert ist die Seite mit „B. Picart del. 1723.“ Das Bild vermittelt dem Betrachtenden auf den ersten Blick das Wissen, dass das Ritual in einem sakralen Raum und mit verschiedenen Handlungen praktiziert wird.

Der dargestellte Raum kann in drei Ebenen unterteilt werden: Auf der untersten Ebene ist vorwiegend von einem nicht verzierten, schlichten Boden ausgefüllt. Rechts der Bildmitte kniet eine Frau, am linken Rand ist ein Tischchen mit einem geflochtenen, offenen Koffer mit Ritualgegenständen dargestellt. In der mittleren Ebene, der horizontalen Bildmitte, stehen fünf Gruppen zu zwei bis fünf Erwachsenen. Vier Gruppen konzentrieren sich je auf einen Säugling, die fünfte Gruppe steht weit im Hintergrund und ist kaum erkennbar. Hier könnte es sich um Zuschauende handeln. Auf der obersten Ebene, über den Köpfen der Menschen, thront auf der linken Seite des Bildes eine Götterstatue. Weitere Götterstatuen finden sich auf der rechten Bildseite in dafür vorgesehenen Nischen. Ansonsten sind die Wände und Decke des religiösen Baus schlicht und ohne weitere Verzierungen dargestellt.

Der Raum wird von vorne beleuchtet, so dass die Gruppen mit den Säuglingen, der Koffer mit den Ritualgegenständen sowie der Boden hell dargestellt sind. Die Götterfigur auf der linken Hälfte sitzt teils im Licht, teils im Schatten und zieht durch die nur teilweise Beleuchtung nicht den ersten Blick des Bildbetrachtenden auf sich. Dieser richtet sich vielmehr zuerst auf die mittleren zwei Gruppen und wandert danach links und rechts zu den weiteren zwei Gruppen. Die Körperhaltungen und Blicke der Erwachsenen sind fast ausnahmslos auf die Säuglinge gerichtet. Die Kleider der dargestellten Erwachsenen

²⁰Siehe [Abb. Faliu: 64].

sind unterschiedlich: Die einen tragen einen knielangen Rock mit kurzen Ärmeln, andere einen Rock aus Tuch oder Federn, eine Kopfbedeckung aus Schleier oder Federn, oder sie tragen ihr Haar in Zöpfen geflochten; soweit ersichtlich tragen alle Schmuck und Sandalen. Alle dargestellten Erwachsenen zeigen viel Haut, teils bare Oberkörper oder nackte Beine. Es fällt auf, dass zwei Personen eine speziellere, Kleidung tragen: ein verzierter Kopfschmuck mit drei grossen, aufstehenden Federn und langem Mantel. Hier könnte es sich um die Darstellung religiöser Spezialisten handeln. Die Säuglinge sind alle nackt abgebildet.

Obschon die Körperhaltung der männlichen Götterfigur auf der linken Seite etwas zusammengesunken scheint, macht sie dennoch durch die böse Grimasse mit aufgesperrten Augen und die Waffen, den Schild und mehrere Pfeile in der Hand einen furchteinflössenden Eindruck. Die Figur trägt einen knielangen Rock und ihr Oberkörper ist nackt. Um den Hals trägt sie ein Amulett, das so gross ist, dass es fast bis zum Bauchnabel reicht. Die Gottheit ist mit Hilfe anderer Kupferstiche in den *Cérémonies et coutumes religieuses* als Tescalipuca zu identifizieren, *la Divinité de la pénitence*.²¹ Ein zusammengezogener Vorhang umgibt die Figur. So lässt sich darauf schliessen, dass der Vorhang je nach Situation offen oder zu sein kann und dadurch der Blick auf die Figur unterschiedlich reguliert wird und somit ihre Wichtigkeit unterstrichen wird. Im Gegensatz zu dieser Figur sind die drei Statuen auf der rechten Bildseite für die Blicke der Menschen im Gebäude immer zugänglich. Diese drei Figuren sind nackt und halten teilweise Ritualgegenstände in den Händen. Auffallend sind ihre menschlichen Körper und tierähnlichen Köpfe. So hat die hinterste Figur beispielsweise einen elephantenähnlichen Rüssel.

Wenden wir uns den vier Szenen zu, formiert in vier Menschengruppen, beginnend mit der Szene am rechten Bildrand: Drei Männer und eine Frau stehen um ein Becken herum. Ein weiterer Mann steht im Hintergrund etwas abseits. Ein Mann steht mit gebeugten Knien und hält den Säugling über das Becken. Ein anderer, durch seine Kleidung als religiöser Spezialist identifizierbar, giesst mit einem kleinen Gefäss Wasser über den Kopf des Säuglings. Diese Szene hat frappante Ähnlichkeiten mit der Darstellung zur Taufe

²¹Siehe [Abb. Faliu: 58].

bei den Katholiken.²²

Bei der zweiten Szene auf der rechten Seite des Bildes trägt eine Frau den Säugling in ihren Armen. Ein Mann vor ihr hält ein kleines Messer in der Hand und zeigt die Klinge der Frau. In deren Brust steckt ein Pfeil (!). Eine direkte, erkennbare Handlung wird bei dieser Szene nicht vollzogen.

Bei der dritten Szene sind drei Erwachsene involviert. Eine Frau kniet am Boden, ihre Hände sind zum Kind hin ausgestreckt. Der Mann in der Mitte der Gruppe hält den Säugling. An dessen linkem Arm ist ein kleiner Schild befestigt. Das Kind streckt den rechten Arm aus und will das kleine Schwert greifen, das der dritte Mann der Gruppe ihm hinhält. In der zweiten und dritten Szene wird demnach mit Waffen hantiert, und das Kind, erkennbar als Junge, kriegerisch ausgerüstet.

Bei der vierten Szene am linken Bildrand sind zwei Männer involviert. Der Säugling liegt auf einer Art Sockel, Arme und Beine ausgestreckt. Der Mann auf dessen Fussseite, durch die Kleidung als religiöser Spezialist identifiziert, hantiert mit beiden Händen am Geschlechtsteil des Jungen; eine Beschneidung scheint vollzogen zu werden. Der Mann auf der Kopfseite hält dabei das Kind fest.

Zwei Erzählweisen sind bei diesem Kupferstich möglich: eine parataktische und eine syntaktische. Festzuhalten ist, dass zwei Personen in besonderer Kleidung dargestellt sind und alle Säuglinge etwa das gleiche Alter, schätzungsweise halbjährig, und (soweit erkennbar!) das gleiche Geschlecht haben.²³ Geht man davon aus, dass das Bild parataktisch angelegt ist, so wird das Kleinkind mit Wasser übergossen – im Vokabular des europäischen Bildbetrachtenden „getauft“ –, kriegerisch anmutenden Handlungen werden vollzogen und schliesslich – oder als erstes – erfolgt eine Handlung am Geschlechtsteil des Kindes – im Vokabular des europäischen Bildbetrachtenden wird der Junge „beschnitten.“

²²Siehe *Le baptême administré par un prêtre* [Abb. Faliu: 255]; vgl. auch Kapitel 6.1.2 *Le baptême administré par un prêtre*.

²³Das Geschlecht ist nur bei einem Säugling offensichtlich, bei einem halbverdeckt, bei den anderen beiden gar nicht sichtbar (durch die Körperhaltung wie auch durch die dunkle Farbgebung).

Bildinterpretation

Zwei Sequenzen kann der Bildbetrachter aus Amsterdam folglich einordnen: „Taufe“ und „Beschneidung“. Diese Ritualhandlungen werden von einem religiösen Spezialisten durchgeführt. Die zwei anderen Sequenzen muten vielmehr „exotisch“ an. Die Beobachtung, dass die Mutter des Kindes nicht eindeutig identifizierbar ist, spricht für diese Erzählweise. Zwei Frauen, die Kniende und die, die das Kind in der zweiten Sequenz trägt, könnten als Mutter identifiziert werden. Die Männer, die das Kind halten – und somit vielleicht die Väter sind –, tragen alle die gleiche Kleidung. Nur bei der zweiten Sequenz fehlt ein derart gekleideter Mann.

Wird von einer syntaktischen Erzählweise ausgegangen, so vermittelt der Kupferstich das Wissen, dass religiöse Spezialisten wie auch Laien verschiedenste Riten an Säuglingen durchführen: Die „europäisch“ anmutenden Handlungen werden von religiösen Spezialisten durchgeführt, die anderen, „exotischen“ Handlungen von Laien.

Im Text erfährt der Leser, dass beim Kleinkindritual der Mexikaner unterschieden wird, ob das Kind nobler Herkunft ist oder aus der Arbeiterschicht, *d’artisans*, stammt. Ist ersteres der Fall, werden ihm Schwert und Schild gegeben, bei letzterem Werkzeuge. Die beiden Gruppen in der Mitte des Bildes repräsentieren also zweierlei soziale Schichten. Die beiden anderen Ritualsequenzen, so der Text, sind für beide gleich: Zuerst wird das Kind vom *Prêtre* auf den Altar gelegt und ihm werden ein paar Tropfen Blut aus Ohren und Geschlechtsteil entnommen. Danach schüttet der *Prêtre* Wasser über das Kind,

*[...] ou même il le baignoit en faisant quelques imprécations. Cette espece de circoncision, & l’ablution qui la suivoit, imitoient en quelque façon la circoncision des Juifs & le baptême des Chrétiens.*²⁴

Der Text macht explizit den Vergleich zu jüdischen und christlichen Ritualen, die dem europäischen Leser vertraut oder zumindest bekannt sind. Die Diskrepanz auf sprachlicher Ebene liegt beim Ausdrücken von Verwünschungen oder Flüchen bei der rituellen Waschung, die so bei den christlichen Traditionen nicht zu finden sind. Dadurch kommt

²⁴CCR, *Religion de l’Amérique*, Bd. 3, 1723: 107.

ein exotisches Element beim Kleinkindritual der Mexikaner zum Vorschein. Geht man dem Vergleich, der im Text angestellt wird, bei den Bildern nach, fallen auch visuell einige Gemeinsamkeiten auf, seien es die ähnlichen Körperhaltungen der Knaben, die beschnitten werden oder – in den Kupferstichen zum Katholizismus und zu Mexiko – die fast konvergierenden Körperhaltungen der Täuflinge sowie die Gesten der religiösen Spezialisten.

6.1.6 *Baptême par le feu des Gaures*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Ritual für Kleinkinder](#) ist unterhalb des Hochzeitsrituals der Parsen dargestellt.²⁵ Die Kupferstiche sind mit „B. Picart invenit 1728“ signiert. Der Bildbetrachtende erkennt auf den ersten Blick, dass verschiedenste Rituale in einem besonderen Raum abgehalten werden, unterschiedlich gekleidete Personen involviert sind und Kinder unterschiedlichen Alters im Zentrum des Rituals stehen.

Das Bild ist grob in drei Ebenen zu unterteilen: Die unterste Ebene besteht aus dem Boden, in eher hellem Farbton gehalten, schraffiert und ohne Verzierungen. In der mittleren Ebene, von der linken Seite her hell beleuchtet, finden die verschiedenen Ritualszenen statt. Die oberste Ebene besteht aus Bögen, eher dunkel gehalten, so dass zwar erkennbar ist, dass die Bögen verziert sind, die einzelnen Muster jedoch nicht klar hervortreten. Die mittlere Ebene wird deutlich durch Farbgebung und Flächengestaltung hierarchisiert. Der Blick des Bildbetrachtenden wandert von einer Ritualszene zur nächsten. Die Blicke der dargestellten Personen sind jeweils einer Ritualszene zugewandt und bilden

²⁵Siehe [Abb. Faliu: 168]. Interessanterweise befinden sich die Schilderungen über die Parsen im Kapitel *Dissertation sur la religion des Perses. Connue aujourd'hui sous le nom de Gaures & de Parsis & sur les Africains*. Die religiöse Tradition der Parsen wird folglich mit denjenigen Afrikas in ein Kapitel gefasst und innerhalb des Kapitels auch zwischen den verschiedenen Traditionen mehrmals hin und her gewechselt, vgl. CCR, *Religion des Perses*, Bd. 4, 1728.

somit kleine Einheiten im Bild. Aufgrund der unterschiedlichen Alter der Kinder, um die sich die Rituale drehen, tendiert der Bildbetrachtende zu einer parataktischen Betrachtungsweise, wobei Kinder unterschiedlichen Alters jeweils unterschiedlichen Ritualen unterzogen werden, also ist dies eine Bilderzählung, die sich über mehrere Jahre hinweg zieht. Somit wäre die Szene auf der rechten Bildseite, welche am nächsten beim Bildbetrachter dargestellt ist, das erste Ritual, da hier das Kind am kleinsten ist. Dann würden die Handlungen nach links hinten folgen. Die Szene am äussersten rechten Bildrand im Hintergrund wäre wiederum die letzte Szene. Auch eine syntaktische Betrachtungsweise wäre möglich, wobei im gleichen Raum verschiedene Ritualhandlungen mit Kindern unterschiedlichen Alters gleichzeitig vollzogen werden.

Insgesamt sind neunzehn Personen dargestellt, darunter drei Frauen, drei Kinder und zwei Kleinkinder. Soweit ersichtlich handelt es sich dabei um Jungen. Um diese Kinder gruppieren sich jeweils erwachsene Personen und bilden dadurch mehr oder weniger abgrenzbare Ritualszenen. Folgen wir einem parataktischen Sehvorgang und schauen uns die einzelnen Handlungen genauer an: In der ersten Szene wird das Kind von einem knienden Mann in einem verzierten Kleid und mit Turban über eine Schüssel gehalten, die auf einem Hocker steht. Das Kind ist nackt und liegt auf einem Tuch. Auf der anderen Seite der Schüssel steht ein Mann, dunkel gekleidet, mit Vollbart und Turban; in der einen Hand hält er ein längliches Gefäss, die andere über den Kopf des Kindes. Es scheint, als ob er Wasser über das Köpfchen giesst. Die Frau am Fussende des Kindes hält ihren Rücken leicht gebeugt und die Hände zusammengefaltet. Sie trägt einen Schleier, der ihr Haar nur teilweise bedeckt. In der zweiten Szene wird ein nacktes Kind, das um den Kopf und Gesicht ein Tuch trägt über ein loderndes Feuer gehalten. Der Rauch steigt bis zur Decke empor. Zwei dunkel gekleidete Personen mit verdecktem Gesicht, so dass nur Augen und Nase sichtbar sind, halten das Kind an Oberschenkel und Schulter. Da ihre Kleidung dem bärtigen Mann der ersten Szene sehr ähnlich ist, gehe ich davon aus, dass es sich hierbei auch um Männer handelt. Zwei hell gekleidete Personen sind in betender Position abgebildet.²⁶ Die dritte und vierte Szene sind nicht klar voneinander abzugren-

²⁶In kniender und sitzender Position betende Männer finden sich auch auf den Kupferstichen zum Hochzeits- sowie zum Totenritual bei den Parsen.

zen. Die Szenen zeigen beide zwei ungefähr gleich grosse Kinder, die beide nackt sind. Das eine trinkt aus einer Schale, die ihm von einer dunkel gekleideten Person gehalten wird. Das andere steht in einem grossen Becken, das ihm bis zu den Knien reicht. Ein dunkel gekleideter Mann mit Turban hält den Jungen am Rücken und unter dem Bauchnabel. Zwei Personen, ein Mann in einem kostbar scheinenden, verzierten Kleid und eine Frau stehen daneben. Die letzte Szene im Hintergrund ist dunkel dargestellt. Es scheint, dass ein Mann mit Vollbart das Kind – bei dieser Szene bekleidet! – am Arm in den Raum zerrt. Ein Mann und eine Frau stehen dabei.

Mehrere Personen im Bild tragen ähnliche Kleider: Dunkle Kleider mit langem Umhang und mit hellem Turban kommen sechs Mal vor. Hier könnte es sich um religiöse Spezialisten handeln, da alle diese Personen auch direkte, aktive Handlungen am Kind vornehmen. Auch die zwei hell gekleideten Personen in Bethaltungen sind vermutlich religiöse Spezialisten, obgleich mit anderer Funktion als die in dunkler Kleidung. Bei dem Mann mit dem verzierten Mantel und der Frau, die dreimal vorkommen, könnte es sich um die Eltern der Kinder/des Kindes handeln. Alle Personen, so weit ersichtlich, sind zwar so gekleidet, dass sie nicht viel Haut zeigen, gehen jedoch barfuss.

Bildinterpretation

Liest man den dazugehörigen Text in den *Cérémonies et coutumes religieuses* fällt sogleich auf, dass mit den Begriffen *circoncision* und *baptême* operiert wird. Beschnitten wird bei den Parsen nicht, so wird im Text interessanterweise ausdrücklich geschrieben. Jedoch werden die Kinder gewaschen um ihre Seele zu reinigen, und dies wird im Text als *une espece de baptême*²⁷ bezeichnet. Daneben werden die Kinder über dem Feuer geheiligt, es wird ein Horoskop ausgestellt und die Namensgebung wird nach bestimmten Regeln vollzogen. Die ersten drei Szenen werden folglich mit Taufritualen verglichen. Die vierte Szene im Hintergrund wird mit der „Konfirmation“ verglichen, wenn Siebenjährige geprüft werden, ob sie als Mitglieder der religiösen Gemeinschaft, *corps de l'Eglise*,²⁸

²⁷CCR, *Religion des Perses*, Bd. 4, 1728: 30.

²⁸CCR, *Religion des Perses*, Bd. 4, 1728: 30.

taugen. Dem Text zufolge kann also von einem parataktischen Sehvorgang ausgegangen werden.

6.1.7 *Ceremonie des peuples de Guinée, pour la circoncision d'un enfant*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Kleinkindritual auf Guinée](#) teilt sich eine Seite mit vier anderen Kupferstichen, die mit folgenden Untertiteln versehen sind: *Ceremonie religieuse des Peuples de Guinée à l'honneur de leur Divinite* (oben links), *Autre ceremonie pour demander de la pluie &c.* (oben rechts), *Leur commémoration des morts* (unten rechts).²⁹ Signiert sind die Abbildungen mit „B Picart direxit 1726.“ Der Kupferstich vermittelt dem Bildbetrachtenden zunächst das Wissen, dass beim Kleinkindritual auf Guinea eine Ansammlung von nur mit Lendenschurz bekleideten und mit Speeren bewaffneten Personen sowie eine Schlange anwesend sind. Die Ritualhandlung ist auf den ersten Blick nicht erkennbar. Durch den Untertitel weiss der Lesende jedoch, dass es sich um eine Beschneidung handelt.

Das Bild lässt sich horizontal grob in drei Teile unterteilen: Das untere Drittel, von der Sonne hell beleuchtet, wird von einer dunklen Schlange dominiert. In der Mitte des

²⁹Siehe [Abb. Faliu: 174]. Bemerkenswert erscheint mir hier die Zusammenstellung unterschiedlicher Rituale: sog. biographische Übergangsrituale wie auch jahreszeitliche Rituale. Da dies nicht aus Platzgründen so gewählt ist, wird daraus ersichtlich, dass vier respektive acht Seiten später wiederum viergeteilte Seiten folgen mit unterschiedlich zu klassifizierenden Ritualen. Eine andere, beispielsweise biographisch-chronologische Reihenfolge der Übergangsrituale sowie eine Anordnung nicht-biographischer Rituale, wäre folglich durchaus denkbar gewesen. Vielmehr deutet dies m. E. darauf hin, dass die Klassifizierung der Rituale für Picart nicht vorrangig war. Im Text hingegen sieht eine andere Reihenfolge vor: erst Allgemeines zur *Religion des peuples de la Cote de Guinée*, danach zu *Leurs pretres, la maniere de faire un serment, leurs fetes &c.* und schliesslich zu den sog. Übergangsritualen unter dem Titel *Ce qu'ils pratiquent à la naissance de leurs enfans &c. Leurs ceremonies nuptiales & funebres*. Die Abhandlung zu *Guinée* schliesst mit einem kurzen Kapitel zu *Leurs ceremonies de guerre &c.*

Bildes, eher dunkler, steht eine Ansammlung von ungefähr zwei Dutzend Männern, alle in Lendenschurz sowie mit Speer bewaffnet. Rechts im Bild stehen zwei mit Schild ausgestattete Männer. Das nackte Kind in der Mitte richtet seinen Blick auf diese. Die Mutter (?) hält die Hand des Kindes. Im oberen Drittel des Kupferstichs, wiederum etwas heller, sieht der Bildbetrachtende eine Hügellandschaft mit wenigen Bäumen sowie zwei Hütten.

Das Ritual findet in offener Landschaft statt, auf einer – mit Ausnahme eines Baumes und von Grasbüscheln – unbewachsenen Ebene. Durch die Darstellung des Horizontes gibt das Bild Einblick in die Landschaft auf Guinea. Abgesehen von den zwei Hütten auf dem Hügel am Horizont ist keine Zivilisation zu sehen.

Die Ritualteilnehmer stehen im Halbkreis um das Kind herum; alle sind auf der gleichen Ebene. Es scheint, als halte der eine Mann, der mit Speer und Schild ausgestattet ist, eine Rede. Mutter und Kind sind ihm zugewandt und machen den Eindruck, als ob sie ihm zuhörten. Die anderen Personen im Halbkreis hören ebenfalls teilweise zu, teilweise jedoch sind sie auch ihren Nachbarn zugewandt und führen private Gespräche. Nicht alle folgen also konzentriert dem Ritual. Die Ritualhandlung wird offensichtlich mittels Sprache durchgeführt. Das Bild steht somit – für den aus einer anderen Kultur stammenden Bildbetrachter – im Kontrast zum Untertitel, der eine *Circoncision* verspricht. Wie jedoch wird diese Beschneidung durchgeführt – wohl kaum mit dem Speer? Der vordere Mann mit Speer und Schild kann vermutlich als religiöser Spezialist oder Ritualhandelnder identifiziert werden. Das Ritual selbst wird für das nackte Kind in der Mitte des Bildes durchgeführt.

Ein weiteres Rätsel gibt die Schlange auf: Farblich akzentuiert, dunkel vor hellem Hintergrund und ganz vorne im Bild, schlängelt sie sich von links nach rechts über eine kleine runde Schüssel. Keiner berührt oder beachtet die Schlange. Welche Funktion hat das Tier?

Bildinterpretation

Liest man den dazugehörigen Text im Werk, so ist auch hier (also nicht nur im Untertitel) eine gewisse Diskrepanz zwischen Wort und Bild ersichtlich. Der Text spricht von einem Ritual, das mit grosser Feierlichkeit, mit Tanz, Gesang und Feuer begangen wird. Die Kinder, ausdrücklich beiderlei Geschlechts, werden mit sechs Jahren beschnitten. Der *mauvais esprit* wird mit Getreide- und Fleischvorräten davon abgehalten, sich auf die Kinder zu stürzen – wozu jedoch der Text klar Stellung nimmt und Ritualkritik anbringt, denn: *C'est-là sans doute un artifice des prêtres*.³⁰ Wie die Beschneidung vollzogen wird, verschweigen sowohl Bild als auch Text.

Neben dem Kupferstich mit dem Untertitel zur *circuncision* sind zwei weitere Kleinkindrituale zu *Guinée*³¹ sowie ein weiteres afrikanisches Bild zu den *Cafres*³² im Werk zu finden. Das Ritual zur Geburt wird im Kreise vieler Frauen, alle bis auf einen Lendenschurz nackt, in einer einfachen, leeren Hütte gefeiert. Das Kind liegt auf einer kleinen, ovalen teppichähnlichen Unterlage. Eine Frau – vermutlich die Mutter oder eine religiöse Spezialistin – führen einen Löffel zum Mund des Kindes. Ein Gefäss steht daneben. Was und wieviel dem Kind gegeben wird, verraten weder Bild noch Text. Während der Nahrungszufuhr wird das Kind von der Mutter im Fluss gebadet. Zeuge des Geschehens ist nur ein weiteres Kind, vielleicht das ältere Geschwister. Beim Bild zu den *Cafres* werden drei unterschiedliche Szenen dargestellt: draussen eine rauchende Frau mit Kleinkind (nach dem Text vermutlich eine Frau in Wehen, der man einen Wehen wirksamen Absud aus Tabak und Milch gegeben hat), eine Frau in einer einfachen Hütte, die ihr Neugeborenes gemäss Text mit Kuhdung einschmiert, um ihn danach, wie die dritte Szene zeigt, auf ein Tierfell draussen vor der Hütte zu legen, wo der Kuhdung von Sonne und Wind getrocknet wird und dann abfällt, wodurch das Neugeborene gereinigt wird.

Die Rituale, die im Kapitel zu Afrika dargestellt werden, sind folglich vielfältig. Auffal-

³⁰CCR, *Religion des Africains*, Bd. 4, 1728: 11.

³¹Siehe *Ceremonies de l'accouchement* und *L'accouchée, vâ laver son enfant dans la riviere*. [Abb. Faliu: 176].

³²Als Untertitel zum Kupferstich steht eine kurze Erklärung des Rituals: *Ceremonie qui s'observe à la naissance des enfans chez les Cafres. 1. La purification des enfans nouveau nés. 2. L'exposition des enfans qui naissent avec quelques défaut*. [Abb. Faliu: 181].

lend ist, dass zwar an mehreren Stellen von *circumcision* die Rede ist,³³ auf dem Bild jedoch keine Beschneidung erkennbar ist.

6.2 Vergleich der analysierten Kleinkindrituale

6.2.1 Vorbemerkungen zum Vergleich

Die bei den Bildanalysen gemachten Beobachtungen werden im Folgenden im Hinblick auf die Relevanz für die eingangs gestellten Fragestellungen gewichtet:³⁴

a) Wie wird Religion dargestellt, und wie wird Religion als Ritual dargestellt? Ist daraus eine Ritualkritik ersichtlich? Hinweise darauf geben erstens die Formalität des Rituals, Strukturiertheit oder Unordnung, die Beteiligung der Ritualteilnehmer und der Zuschauenden sowie ihre Konzentration auf das Ritualgeschehen und ihren Ausdruck von Emotionen. Zweitens erhält man Hinweise durch die Darstellung der religiösen Spezialisten, ihre Ausstattung und Beteiligung im Ritual, sowie drittens durch die allfällige Darstellung von Ritualgegenständen.

b) Wie wird der Vergleich konstruiert? Welche vergleichbaren, ähnlichen Elemente – zu den Kupferstichen aus Amsterdam – auf visueller Ebene (z. B. Kleidung, Gesichter, Emotionen, Ritualplätze, soziale Ordnung in Bezug auf Geschlechter, sozialer Schicht und Alter) und auf begrifflicher Ebene (z. B. Bezeichnungen wie *baptême* oder *circumcision*) kommen vor?³⁵ Welche Elemente bilden Kontraste? Gibt es eindeutig „Exotisches“,

³³Neben dem Untertitel zum ausgewählten Bild auch beispielsweise, hier jedoch jeweils ohne zugehörigen Kupferstich, bei den *Peuples de Benin, d' Ardée &c.*

³⁴Diese Vorbemerkung gilt auch für die Vergleiche der Hochzeits- und Todesrituale.

³⁵Selbstverständlich könnten hier weitere Vergleichsfragen gestellt werden wie nach der sozialen Ordnung, sozialen Schichten, Alter etc. Da diese Fragen nicht zentral sind für die fokussierte Fragestellung, werden sie nur marginal besprochen.

für den protestantischen holländischen Betrachter Unangemessenes, Anstössiges etc.?

c) Wie kann aus den oben gewonnen Resultaten eine Synthese gebildet werden? Wie werden „eigen“, „fremd“ und „exotisch“ bewertet? Inwiefern geschieht eine Grenzziehung?

6.2.2 Religion als Ritual

6.2.2.1 Visuelle Auffälligkeiten

Betrachtet man die ausgewählten Kupferstiche zu den Kleinkindritualen zusammen, so fällt in Bezug auf die Ritualausführung sogleich auf, dass bei allen immer viele Menschen, Frauen, Männer und Kinder abgebildet sind, die zumeist eine unübersichtliche Menschenmenge bilden. Das Ritual³⁶ wird – mit Ausnahme des Rituals von Guinea – jeweils in einem Raum durchgeführt, dessen Ausgestaltung (beispielsweise durch die Ausstattung mit Götterfiguren oder besonderen architektonischen Elementen wie Kanzel) auf religiöse Bauten hinweist. Dadurch, dass das Ritual in den Räumlichkeiten durchgeführt wird, ist eine zufällig vorbei spazierende Öffentlichkeit ausgeschlossen; bei den aussereuropäischen Ritualen scheinen die Anwesenden auch auf irgendeine Art in das Ritual involviert zu sein: Bei den katholischen und reformierten Ritualen ist jeweils eine grosse Gruppe anwesend, die mit dem Ritual direkt keine Verbindung aufweisen, beim jüdischen Kupferstich sind sogar Andersgläubige abgebildet.

Es fällt auf, dass visuell die sieben ausgewählten Kupferstiche in verschiedener Hinsicht in Zweiergruppen eingeteilt werden können. So sind die Kupferstiche zu den Katholiken und Reformierten bildkompositorisch ähnlich: In der Bildmitte wird das Ritual durchgeführt, direkt involviert sind das Kleinkind, der religiöse Spezialist sowie Mutter und

³⁶Wenn nichts anderes vermerkt ist, so beziehen sich die folgenden Aussagen immer auf die ausgewählten, oben analysierten Kupferstiche.

Vater, rechts dahinter stehen mehr oder weniger auf das Ritual fokussierte Zuschauer, links davon grösstenteils unbeteiligte Anwesende. Bei den Inkas und Juden wird ebenfalls ein einziges Ritual durchgeführt, bildkompositorisch in der linken Bildhälfte. Direkt am Ritual beteiligt sind hier das Kleinkind, Mutter und Vater sowie ein Pate und bei den Juden noch ein religiöser Spezialist. Die anderen Beteiligten sind bloss teilweise auf das Ritual fokussiert, teilweise schenken sie ihre Konzentration vielmehr den anderen Umherstehenden. Bemerkenswert ist die Ausnahme des jüdischen Rituals, dem auch Andersgläubige beiwohnen. Bei den Parsen und Mexikanern sind alle Personen unmittelbar in irgendein dargestelltes Ritual eingebunden und auf dieses fokussiert. Betrachtet man jedoch nur die religiöse Handlung an sich, so fällt auf, dass die Taufe bei den Katholiken und den Mexikanern in Bezug auf die Körperhaltung des Täuflings, die Geste des religiösen Spezialisten sowie die Darstellung der unmittelbar Beiwohnenden visuell sehr ähnlich dargestellt wird. Das Ritual auf Guinea stellt eine Misch- respektive Sonderform dieser Zweiergruppen dar: bildkompositorisch ähnlich wie die katholischen und protestantischen Darstellungen ist die Ritualszene in der Bildmitte, die Ritualgesellschaft ist geschlossen, wie bei den Juden und Inkas, findet jedoch im Freien statt. Zudem ist die rituelle Handlung nicht wie bei den anderen aus dem Bild erschliessbar.

6.2.2.2 Umgang mit dem Kleinkind

Bei den ausgewählten Kupferstichen ist auffallend, wie unterschiedlich die Rituale an den Kleinkindern – folgt man Picarts Darstellungen – sein können im Hinblick auf das Alter des Kleinkindes, auf die äussere Veränderung des Körpers des Kindes durch den Vollzug des Rituals wie auch auf die Einbindung bestimmter Personen wie Mutter, Vater, Pate oder religiöse Spezialisten.

Bei den europäischen Ritualen – den Reformierten, Katholiken und Juden – ist das Kind

auf Picarts Kupferstichen noch ein Säugling und erst wenige Wochen alt.³⁷ Etwas grösser erscheint das Kind bei den Mexikanern, noch etwas älter ist das Kind bei den Inkas. Da wird das Ritual gemäss den *Cérémonies et coutumes religieuses* bei den zweijährigen Kindern durchgeführt. Noch etwas älter ist das Kind auf der Darstellung zu Guinea. Der Kupferstich zu den Parsen zeigt nicht nur das Ritual zum Kleinkind, sondern begleitet es sozusagen weiter bis ins Kindesalter. Wie die *Cérémonies et coutumes religieuses* zeigen, kennen auch andere Traditionen vergleichbare Rituale über das Kleinkindesalter hinaus, zeigen diese jedoch in separaten Bildern. Beispiele dazu wären bei den *Peuples d'Afrique* das Ritual der Hottentots *L'Initiations des jeunes gens receus au rang des hommes*³⁸ oder die *Ceremonie de la confirmation*³⁹ bei den Katholiken. Das Ritual, in dem das Kind im Zentrum steht, kann folglich je nach Tradition, aus einer religiösen Handlung bestehen oder auch aus mehreren Handlungen, deren zeitliche Abfolge stark variieren kann.

Soweit erkennbar, bedeutet das Ritual für das Kleinkind eine Aufnahme in die Gemeinschaft, bei verschiedenen Ritualen wird zudem explizit dem Kind ein Name gegeben, beispielsweise bei den Inkas und den Parsen, aber auch in Indien. Abgesehen von der religiösen Bedeutung innerhalb der jeweiligen Tradition findet bei den Ritualen, die als *baptême* bezeichnet werden, keine äussere Veränderung des Körpers des Kleinkindes statt. Bei den Inkas hingegen erfährt das Kleinkind ein temporär verändertes Aussehen durch das geschnittene Haar. Durch die Beschneidung – in der vorliegenden Auswahl bei den Juden, Mexikanern und auf Guinea – wird eine irreversible Veränderung am (männlichen) Kind vollzogen.

Bei den im Zentrum stehenden Kleinkindern handelt es sich entweder um eingewickelte Säuglinge, deren Geschlecht nicht auszumachen ist, wie bei den Reformierten und Katholiken, um Kleinkinder, deren Geschlecht bedeckt ist, wie bei den Inkas, oder aber um männliche Kinder wie bei den Juden, Parsen oder Mexikanern. Das Kind auf Guinea ist zwar nackt, das Geschlecht kann jedoch nicht eindeutig identifiziert werden, wie dies

³⁷Der jüdische Knabe scheint jedoch etwas älter als acht Tage zu sein, also älter als das übliche Alter bei der Brit Mila.

³⁸Siehe [Abb. Faliu: 179].

³⁹Siehe [Abb. Faliu: 256].

beispielsweise auch bei drei der vier mexikanischen Kinder der Fall ist.

Auf den ausgewählten Kupferstichen hat die Mutter (oder eine der dargestellten Mütter in den verschiedenen Handlungen) eine zentrale, aktive Rolle inne, indem sie beispielsweise das Kind hält. Ausnahmen bilden das reformierte Ritual, bei dem die Mutter hinter dem Vater steht, wodurch er ihr die Sicht auf die religiöse Handlung, die in diesem Moment vorgenommen wird, versperrt. Geht man beim Kupferstich zur jüdischen Tradition von einer bildkompositorischen Korrektheit aus, so kann die Mutter da ebenfalls das Ritual nur bedingt mit eigenen Augen verfolgen. Die Väter sind, soweit identifizierbar, auf jedem Bild beim Ritual anwesend und beteiligt.

6.2.2.3 Darstellung der religiösen Spezialisten

Obschon in mehrerer Hinsicht viele Ähnlichkeiten in Bezug auf die Durchführung der Rituale festgestellt werden kann, fällt auf, dass nur bei den Reformierten und den Katholiken der religiöse Spezialist weiter oben als Tauffamilie und Zuschauende steht. Etwas erhöht, auf einem Podest oder einer Treppenstufe, vollzieht er die religiöse Handlung. Bei den anderen ausgewählten Kupferstichen befindet sich der religiöse Spezialist auf der gleichen Ebene wie die anderen dargestellten Personen.

Bei der Anzahl der religiösen Spezialisten unterscheiden sich protestantische und katholische Rituale von den anderen Ritualen: Bei ersteren führt jeweils ein einziger religiöser Spezialist die Handlung durch. Bei den Parsen und Mexikanern sind mehrere Spezialisten anwesend, da mehrere Handlungen vollzogen werden. Bei den Inkas, bei denen auch nur eine Handlung vorgenommen wird, ist – so erfährt man erst aus dem Text – nicht ein religiöser Spezialist, sondern ein Pate für die Durchführung verantwortlich. Dies könnte im Ritual zu Guinea ebenfalls der Fall sein. Auch im jüdischen Ritual ist ein Pate aktiv in das Ritual einbezogen, indem er den Knaben auf seinem Schoß hält. Weitere Paten

finden sich auch in den katholischen und protestantischen Traditionen, da jedoch nicht mit einer aktiven Funktion im Bild.

6.2.2.4 Ritualgegenstände und Ritualplätze

Auffallend ist, dass alle ausgewählten Rituale, mit Ausnahme derer auf Guinea, in einem Raum mit besonderer Architektur stattfinden, auch in Traditionen wie denen der Inkas, wo das Hochzeitsritual und das Begräbnis draussen durchgeführt werden.⁴⁰ Aufgrund der Innenräume auf den vorliegenden Kupferstichen lässt sich darauf schliessen, dass es sich jeweils um grössere, üppigere Bauten handelt und nicht etwa um einfache Hütten. Bei den Bildern zur katholischen und zur reformierten Tradition wird das Ritual in einem Nebenschiff des Sakralgebäudes abgehalten; bei der jüdischen Tradition erlaubt der Kupferstich einen zum Verständnis des Ritualablaufs wichtigen Einblick in einen Nebenraum des Hauptgebäudes. Bei den aussereuropäischen Traditionen sind jeweils unterschiedliche Sichtweisen möglich. Ob das Ritual zu Guinea auf einem besonderen, sakralen Platz oder beispielsweise bei einem sakralen Baum stattfindet, ist aus dem Bild nicht zu erschliessen.

Die Rituale unterscheiden sich erheblich in Bezug auf die notwendige Ausstattung an Material. So sind Taufen bei den Reformierten, den Katholiken, den Parsen und teilweise bei den Mexikanern relativ einfach: Sie benötigen lediglich Wasser und/oder Feuer. Für das Haarschneiden bei den Inkas beschränkt sich die Ausstattung lediglich auf ein Messer. Viel aufwändiger gestalten sich die Beschneidungen, wie die Instrumentenkoffer bei den Juden und Mexikanern⁴¹ zeigen. Unabhängig von der eigentlichen Ritualausstattung kann die Gestaltung des Ritualraumes sein: Derjenige der Reformierten zeichnet

⁴⁰Sehe ich recht, so ist dies auch bei den anderen Traditionen in den *Cérémonies et coutumes religieuses* der Fall mit Ausnahme bei den *peuples de Guinée* und der Nottaufe der Katholiken.

⁴¹Bei den Juden auf separatem Kupferstich, bei den Mexikanern links unten auf demselben Kupferstich sind die Beschneidungsutensilien dargestellt.

sich durch seine Schlichtheit aus. Die Räume der Juden und Parsen sind gemäss Picarts Kupferstichen mit Ornamenten verziert, beim Ersteren sind des Weiteren unterschiedliche Gefässe zu sehen, die jedoch beim Ritual scheinbar nicht verwendet werden. Das verzierte Tor, das riesige Bild mit Figuren, die gleich gross sind wie die Menschen, sowie die kostbaren Kissen am Boden beim Kupferstich zu den Katholiken fallen insbesondere im Vergleich zum schlichten Bild der Reformierten auf. Die Ritualräume der Mexikaner und Inkas sind zwar mit Götterstatuen ausgestattet, diese werden jedoch nicht sichtbar in die Rituale für Kleinkinder eingebunden. Spezifische Ritualgegenstände sind auf dem Kupferstich zu Guinea nicht zu identifizieren. Inwiefern die Schlange mit Töpfchen eine rituelle Funktion innehaben, ist nicht eindeutig geklärt.

In Bezug auf die Kleidung der dargestellten Personen können die ausgewählten Kupferstiche wieder in Zweiergruppen gefasst werden: bei den Katholiken wie auch bei den Reformierten sind alle, inklusive Täufling, in Kleider gehüllt, die abgesehen von Gesichtern und Händen kaum nackte Haut zeigen. Bei Juden und Parsen sind ebenfalls alle anwesenden Personen bedeckt, die im Ritual im Zentrum stehenden Kinder hingegen sind weitgehend nackt. Bei den Mexikanern, Inkas und Guineern, folgt man Picarts Darstellungen, tragen die abgebildeten Menschen zwar alle Kleider, diese jedoch lassen zumindest teilweise aber sehr viel nackte Haut frei. Die Kinder sind auch hier weitgehend unbekleidet.

6.2.2.5 Fazit: Ritualkritik

Ritualkritik ist auf verschiedenen Ebenen zu beobachten: Wir finden sie erstens insbesondere vor dem Hintergrund des reformierten Tauf-Verständnisses. So anerkennt die reformierte Kirche im Gegensatz zur katholischen lediglich zwei Sakramente: Taufe und Abendmahl. Der Taufe kommt folglich – bei den Reformierten im Gegensatz zu den Katholiken – eine andere Gewichtung zu als beispielsweise der Eheschliessung. Inter-

essanterweise werden beide Taufrituale der ausgewählten Kupferstiche der reformierten und auch der katholischen Tradition nur in einem Nebenschiff der Kirche abgehalten (jedoch bildkompositorisch gesehen in der Mitte des Kupferstichs!); dies zeigt nicht nur Kritik an der katholischen Tradition, sondern auch an der protestantischen. Bei der katholischen Tradition wird diese Ritualkritik weitergetrieben, da hier nicht nur Menschen getauft werden, sondern das sakramentale Ritual auch an Glocken durchgeführt wird.⁴² Zweitens kann aus der Darstellung der religiösen Spezialisten – im Hintergrund des *Préface* – eine weitere Kritik herausgelesen werden: So wird der religiöse Spezialist bei den Protestanten und den Katholiken erhöht dargestellt, und somit seine Vormachtstellung akzentuiert; bei den aussereuropäischen Darstellungen hingegen sind mehrere religiöse Spezialisten beteiligt.

Drittens kann ein weiterer Kritikpunkt an der protestantischen Tradition festgemacht werden: Die Braut trägt ein pompöses Kleid, was im Gegensatz zur in der *Préface* proklamierten Einfachheit steht.

6.2.3 Konstruktion des Vergleichs

6.2.3.1 Vergleichbare Elemente auf begrifflicher Ebene

Werden die Unterschriften der ausgewählten Kupferstiche verglichen, so beobachtet man, dass bei den Reformierten, den Katholiken sowie den Juden die jeweilige eigene Bezeichnung des Rituals übernommen worden ist: *baptême* bzw. *circumcision*. Der christliche Begriff *baptême* wird auf die Parsen übertragen, da jedoch verdeutlicht – und als Abgrenzung? –, dass die Taufe *par le feu* stattfindet. Obschon bei den Mexikanern tauf- wie auch beschneidungsähnliche Rituale durchgeführt werden, steht in der Unterschrift des

⁴²Siehe *Le baptême de la cloche*. [Abb. Faliu: 234].

Stiches pauschal *Cérémonies*. Auf einen begrifflichen, im Untertitel sehr auffallenden, direkten Vergleich zu den europäischen Ritualen wird folglich verzichtet. Im Gegensatz dazu wird im Kupferstich zu Guinea der aus der jüdischen Tradition kommende Begriff *circumcision* übernommen. Bei den Inkas kann durch die Andersartigkeit des Rituals keine begriffliche Übernahme aus europäischen Traditionen gemacht werden, so dass als Unterschrift eine Kurzfassung des Rituals steht.

6.2.3.2 Vergleichbare Elemente auf visueller Ebene

Wie teilweise bereits festgehalten, fallen Ähnlichkeiten in vielerlei Hinsicht sogleich ins Auge: die gleiche Bildgrösse, das gleiche Bildformat, die Anwesenheit verschiedenster Personen unterschiedlichen Alters und Geschlechts, das Abhalten der Rituale in Innenräumen religiöser Bauten und somit das Ausschiessen der nicht eingeladenen Öffentlichkeit.⁴³ Grob gesehen sind Ähnlichkeiten auf allen ausgewählten Bildern frappant. Betrachten wir jedoch einzelne Szenen und Details genauer, so lassen sich klare Unterschiede erkennen:

Auf inhaltlicher und somit visueller Ebene hat das Ritual der Inkas, wie es auf Picarts Kupferstich dargestellt ist, keine weiteren Bezugspunkte zu den anderen dargestellten Ritualen. Die übrigen Bilder lassen sich, wie oben festgestellt, in zwei Gruppen teilen: Bilder mit *baptême* von den Reformierten, Katholiken, Parsen und Mexikanern sowie Bilder mit *circumcision* von den Juden, Guineern und abermals den Mexikanern.⁴⁴ Nimmt man die vier Taufszenen in den Fokus (bei den Parsen diejenige rechts vorne), so las-

⁴³Dabei handelt es sich bei den Anwesenden vermutlich um Angehörige der gleichen Tradition wie der des Kindes, das im Zentrum des Rituals steht; eine Ausnahme bildet jedoch das jüdische Bild wie oben angemerkt worden ist. Eine weitere Ausnahme bildet das Ritual auf Guinea, das im Freien stattfindet.

⁴⁴Die Parallelität der Beschneidung von Juden und Mexikanern basiert auf der damaligen These der Verwandtschaft der amerikanischen Urbevölkerung und der Juden. Für weitere Hinweise dazu vgl. Surowitz, 2009: 144-147.

sen sich – insbesondere die der Reformierten und Parsen sowie die der Katholiken und Mexikanern – viele Ähnlichkeiten feststellen, sei es beispielsweise in Bezug auf die Körperhaltungen der involvierten Personen oder auf das Wasserbecken respektive -gefäss. Auffallend jedoch ist zum einen, dass die Täuflinge der aussereuropäischen Traditionen unbekleidet sind, während diejenigen der katholischen und protestantischen Traditionen gepuckt sind. Zum anderen finden bei den protestantischen und katholischen Traditionen keine weiteren Ritualszenen statt, dies bei den Parsen und Mexikanern jedoch der Fall ist. Da finden wir visuell davon abweichende Taufszenen respektive weitere inhaltlich unterschiedliche Rituale.

Trotz visueller Unterschiede sind die Rituale der *circumcision* sowohl bei den Juden - von wo der niederländische Bildbetrachter das Ritual vom Hörensagen allenfalls bereits kennt – wie auch bei den Mexikanern an der Körperhaltung des Kleinkindes und den Handlungen des religiösen Spezialisten am Kind klar als Beschneidungsrituale erkennbar. Wie bereits oben festgestellt, liegt der frappanteste Unterschied darin, dass in Mexiko, gemäss Picart, neben der Beschneidung auch eine Taufe sowie ein paganes Ritual durchgeführt werden.

6.2.3.3 Assimilationen, Abgrenzungen, „Exotisches“

Nimmt man den Kupferstich zum reformierten Taufritual als Referenzbild, so sind Assimilationen wie auch Grenzziehungen erstens in Bezug auf die Gestaltung des Rituals, zweitens auf die Ausstattung des Ritualraumes und drittens auf die Kleidung der dargestellten Personen zu beobachten.

Eine erste Assimilation sowie eine Grenzziehung geschehen auf inhaltlicher Ebene des Rituals. Folgt man den Kupferstichen, so fällt auf, dass eine Art von *baptême* in sehr unterschiedlichen religiösen Traditionen Usus ist: Neben den Katholiken und Protestanten werden auch die Kinder der Parsen und Mexikaner getauft. Eine visuelle Angleichung

findet sich bei den Parsen bei zwei Taufszenen.⁴⁵ Mit der Taufszenen in der Bildmitte, die durch den Rauch und die Raumgestaltung bildkompositorisch eine dominante Stellung erfährt, sowie ausdrücklich auch im Untertitel des Kupferstichs festgehalten wird, zeigt Picart hier jedoch einen Kontrast zur reformierten Praxis: getauft wird bei den Parsen *par le feu*; mit Feuer also, einem vermutlich eher „unangemessenes“ Element für das Taufritual. Auch bei den Mexikanern wird zum einen eine Assimilation vorgenommen: auch hier wird getauft. Die visuelle Umsetzung dagegen gleicht eher der katholischen Praxis.⁴⁶ Des Weiteren wird aber auch beschnitten; eine Assimilation an eine andere, ebenfalls europäische Praxis. Im Kontrast dazu wird aber auch ein paganes Ritual durchgeführt, dass sich völlig von der europäischen religiösen Praxis unterscheidet und für den niederländischen Betrachter exotisch erscheinen musste. Auch im Text wird zwischen diesen Bereichen oszilliert: explizit wird der Vergleich mit der *baptême* und *circoncision* gezogen und auf die Übereinstimmung hingewiesen, im Text jedoch ein „exotisches“ Element hinzugefügt.

Zweitens ist der Sakralbau der Reformierten trotz der aufwändigen Architektur und der vermutlichen Grösse des Raumes ein sehr schlichter Bau, der ohne Götterstatuen oder Bilder auskommt. Im Kontrast dazu stehen die Innenräume der Katholiken, Mexikaner und Inkas, deren Wände mit Bildern und/oder Götterstatuen ausgestattet sind. Etwas „gemässiger“ hingegen scheinen die Räume der Juden und Parsen, die lediglich mit Ornamenten verziert sind.

In Hinsicht auf die Kleidung kann eine dritte Grenzziehung festgestellt werden: Sind bei Reformierten wie auch bei Katholiken alle Anwesenden inklusive des Säuglings voll bekleidet, so kann, je weiter weg man sich von der reformierten Tradition befindet, immer mehr Nacktheit verzeichnet werden: bei den Juden und Parsen bloss bei den Kindern, bei den aussereuropäischen Traditionen der Inkas, Mexikanern und Guineern findet man neben nackten Kindern auch unbekleidete Beine, Arme oder entblösste Oberkörper.

⁴⁵Die Taufszenen rechts vorne hat frappante Ähnlichkeit der Szene auf dem Bild zu den Calvinisten, die Szene links hinten zeigt vergleichbare Ikoneme mit verschiedenen christlichen Traditionen auf Picarts Kupferstichen.

⁴⁶Obgleich zu bemerken ist, dass sich visuell die reformierte und katholische Praxis nicht erheblich unterscheiden.

6.2.3.4 Fazit: Vergleichbarkeit

Hält man die sieben ausgewählten Kleinkindrituale nebeneinander,⁴⁷ fällt als erstes eine visuelle Ähnlichkeit auf, die zum einen durch die gemischte und nicht sehr strukturierte Ansammlung von Personen bestimmt ist und zum anderen dadurch, dass alle Rituale (mit Ausnahme Guineas) in Innenräumen durchgeführt werden. Eine Vergleichbarkeit und Wiedererkennungseffekt der Kleinkindrituale wird durch das mehrmalige Auffinden von *baptême*-Ritualen offensichtlich. Anknüpfungsmöglichkeit an ein anderes, wohl vom Hörensagen bekannten Ritual ergibt sich aus dem jüdischen *circoncision*-Ritual, das auch in aussereuropäischen Traditionen durchgeführt wird, folgt man den *Cérémonies et coutumes religieuses*.

6.2.4 Synthese: „eigen“, „fremd“ und „exotisch“

Wie oben ausgeführt, zeigt die vorgenommene Auswahl, dass die Darstellungen zwischen verschiedenen Grenzziehungsmechanismen oszillieren. So wird auf allen (mit Ausnahme der der Inkas) eine *baptême* oder *circoncision* dargestellt; dies jedoch auf sehr unterschiedliche Art. Teilweise wird dies durch die Bildkomposition und Ikoneme wie auch vom Untertitel her klar ersichtlich. Somit werden per se „exotische“, da aussereuropäische Rituale so sehr assimiliert, dass sie dem „Eigenen“ näher rücken. Dadurch jedoch, dass sie die Rituale dennoch anders⁴⁸ durchführen, verbleiben sie im Bereich des „Fremden“. Andere jedoch, die zwar eine Assimilation im Untertitel erfahren, wie das Bild von

⁴⁷Was der damalige Bildbetrachter mit den Folio-Bänden kaum machte, aber vielleicht das eine oder andere Ritual noch vage in Erinnerung hatte, und somit der beschriebene Effekt noch mehr Wirkung zeigte.

⁴⁸Als Beispiele könnte die *baptême* mit Feuer statt Wasser aufgeführt werden, oder dass im Text explizit zwar auf die Ähnlichkeit des Rituals mit der christlichen und/oder jüdischen Tradition hingewiesen wird, jedoch ein „exotisches“ Element wie die *imprécations* hinzukommen.

Guinea, verbleiben dennoch im „exotischen“, da sie keine Bildelemente (Ort des Rituals, Ritualhandlung, Kleidung resp. Nacktheit) aufweisen, die dem europäischen Bildbetrachtenden bekannt vorkommen könnten.

Die Rituale werden folglich alle humanisiert dargestellt, zeigen jedoch die Unterschiedlichkeit aller Religionen deutlich auf. Wie festgehalten, betrifft die in der *Préface* beschriebene Ritualkritik alle dargestellten Religionen respektive deren Rituale.

7 Hochzeitsrituale

7.1 Analyse ausgewählter Hochzeitsrituale

7.1.1 *Ceremonie du mariage chez les Reformez, à Amsterdam*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Hochzeitsritual bei den Reformierten](#) in Amsterdam ist im Querformat abgebildet.¹ Oberhalb der Hochzeitsszene ist ein Stich platziert mit dem Titel *Fiancez qui vont à l'église pour se marier*. Signiert ist die Abbildung mit „B. Picart del. et facit 1730“ und ausser dem Titel ist auch eine Legende der verschiedenen Personen respektive ihrer Funktion angebracht, worauf weiter unten eingegangen wird. Die Darstellung Picarts vermittelt den Bildbetrachtenden das Wissen, dass die Hochzeiten Amsterdamer Reformierter in einem Gebäude und in der Anwesenheit vieler Personen zelebriert werden.

Das Bild ist horizontal in drei Ebenen geteilt: Unten befindet sich leerer Raum mit schlicht dargestelltem Fussboden. In der zweiten Ebene sind beinahe alle anwesenden

¹Siehe [Abb. Faliu: 303].

Personen, ungefähr vierzig Frauen, Männer und Kinder, abgebildet, sowie zwei Stühle, ein Teppich, welcher auf der linken Bildseite auf dem Boden platziert ist und in der Mitte zur Kanzel hochgeht, und zwei Kissen auf dem Teppich. Die Personen sind mehrheitlich hell gekleidet, sie werden ähnlich beleuchtet und ihre Köpfe befinden sich fast auf gleicher Höhe. Die dritte Ebene ist ausgefüllt mit der Wand des Gebäudes, wiederum sehr schlicht und ohne Bilder oder Verzierungen.² In der dritten Ebene jedoch ist eine einzelne Person am rechten Bildrand abgebildet, die erhöht auf einer Kanzel steht und dunkel gekleidet ist. Ein Lichtstrahl von oben beleuchtet diese Person auffallend. Platzierung und Akzentuierung durch Beleuchtung veranlassen zur Annahme, dass diese Person eine bestimmte Funktion im Ritual ausübt.

Der Blick des Bildbetrachtenden fällt wohl dennoch zuerst auf die zwei Personen auf der linken Seite zwischen Kissen und Stühlen, da vor allem das Kleid der Frau durch seine Grösse einen hellen Blickfang darstellt. Die zwei Personen auf der linken Bildhälfte wie auch viele derjenigen, die sie umgeben, blicken nach rechts zur erhöhten Person. So wandert auch der Blick des Bildbetrachtenden auf die andere Bildhälfte. Die Personen unterhalb der erhöhten Person blicken mehrheitlich zu jener hoch, was deren spezifische Funktion unterstreicht. Dennoch fällt auf, dass einige Personen in die andere Richtung blicken, sich zum Beispiel dem Nachbarn zuwenden.

Die Legende unter dem Bild gibt Ausschluss über die Funktion einzelner Personen. Die Dame mit dem grossen, pompösen Kleid und der Herr, die sich an den Händen halten, können als das Brautpaar identifiziert werden. Beide Personen sind ungefähr gleich gross, die Frau nur wenig kleiner als der Mann. Hinter den vermutlich für das Brautpaar bereitgestellten Stühlen stehen die Trauzeugen, einander zugewandt und scheinbar nicht sonderlich am Ritual interessiert, sowie Freunde. Der erhöhte Herr auf der Kanzel, dargestellt in einer Diagonale vom Brautpaar bis zu ihm, wird als *le Ministre* bezeichnet. Der Ritualmeister hält ein Buch in den Händen, und es ist anzunehmen, dass er daraus den Zuhörenden vorliest. Er ist somit die einzige Person, die die Sequenz des dargestellten Rituals aktiv gestaltet. Die vierte und letzte von Picart direkt vorgenommene

²Durch die ersichtliche Architektur des Gebäudes sowie der Kanzel scheint dieser Raum einfacher und kleiner zu sein als das Sakralgebäude, in welchem die Taufe durchgeführt wird.

Bezeichnung bezieht sich auf den Diakon als Almosensammler. Die restlichen Personen sind Familienmitglieder und/oder gehören der religiösen Gemeinschaft an.

Wie bereits erwähnt erscheint das Sakralgebäude sehr schlicht. Eine Ausnahme bilden die verzierten Kissen und der Teppich. Ebenfalls in starkem Kontrast zu dieser Einfachheit und Bescheidenheit des Gebäudes steht die Kleidung der Anwesenden, besonders das pompöse, kostbare Kleid der Braut.

Der prominenteste Ritualgegenstand ist das Buch in den Händen des religiösen Spezialisten. Ein weiterer aktiv verwendeter Ritualgegenstand ist *la bourse* in den Händen des Diakons. Neben dem Wort scheint folglich auch das Geld eine wichtige Rolle im gezeigten Ritual zu spielen. Die für das Brautpaar bereitgestellten Stühle und Kissen werden in der dargestellten Ritualsequenz nicht aktiv verwendet.

Bildinterpretation

Durch Komposition, Farbgebung, Gestaltung des Sakralgebäudes sowie die Darstellung der aktiven und passiven Beteiligung zeichnet sich das Ritual auf diesem Kupferstich durch Bescheidenheit und klare Strukturierung aus. Diese Einfachheit wird jedoch zu dem pompösen Brautkleid in Kontrast gesetzt und die klare Struktur wird durch die nicht auf das religiöse Ritual fokussierten Anwesenden in Frage gestellt. Ebenso mutet die Betonung des Almosensammlers etwas seltsam an. Immerhin taucht er in der ansonsten knapp gehaltenen Legende auf. Die Erhöhung und Akzentuierung des religiösen Spezialisten durch dessen Farbgebung könnte einen Hinweis auf mögliche Ritualkritik sein.

Wirft man einen Blick auf den Kupferstich oberhalb des hier besprochenen, findet man leicht einige der genannten Aspekte wieder: die pompösen, reich verzierten Kleider des Brautpaares. Diese zur Schau gestellte Unbescheidenheit wird noch stärker betont durch die Kutsche für das Brautpaar mit dem vorgespannten, geschmückten und frisierten Schimmel, durch die Kutsche für Trauzeugen und Freunde, durch das Blumenmädchen und den Mann, der den Gästen *dragées* zu wirft. Das obige Bild unterstreicht das Festliche der Hochzeit, das ausgelassene Fest mit vielen Anwesenden, sowohl Gästen als auch

Schaulustigen. Um die Menge zu bändigen und Platz für das Brautpaar zu schaffen, sind sogar Sergeants in Funktion. Zur Hochzeit gehört nicht nur das Ritual in der Kirche, sondern auch das Abholen der Braut, wie das parataktische Bild zeigt, wie auch unterschiedliche Riten, die von verschiedenen Personen ausgeführt werden (Kutsche führen, Blumen werfen etc.). Die Verbindung dieser Riten zum Religiösen ist nicht offensichtlich. Dass dies keine Hochzeit der ärmeren Bevölkerung Amsterdam ist, wird aus der Raumdarstellung des obigen Bildes deutlich: Die dargestellten Häuser befinden sich, so vermute ich, an einer der inneren Grachten Amsterdams.³

Interessanterweise ist der Text zum Bild oben, der Verlobung, viel ausführlicher als zum Ritual in der Kirche. Dazu heisst es lediglich: *Etant arrivés à l'Eglise un Ministre les marie de la maniere qu'on le voit ici.*⁴ Fortgeführt werden die Beschreibungen um die Hochzeit mit Ausführungen zur Silbernen und Goldenen Hochzeit.

Zwei weitere Bilder beziehen sich auf die Hochzeitsfeier in Amsterdam: *Felicitacion tell qu'on la fait, aux fiancés a Amsterdam* und *Ceremonie appellée chez les Hollandois Palmknoopen*.⁵ Beide Kupferstiche zeigen üppige Feiern mit einer ausgelassenen, fröhlichen Gesellschaft in prachtvollen Kleidern, die in den Häusern reicher Bürger zelebriert werden. Die Hochzeiten werden also, folgt man Picarts Kupferstichen, mit mehreren, jeweils sehr üppigen Feierlichkeiten begangen.

7.1.2 *Ceremonie de mariage [catholique]*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zur katholischen Tradition mit dem Titel *Ceremonie de mariage* ist im

³Die genaue Lokalität konnte nicht eruiert werden, befindet sich vermutlich jedoch an einer der folgenden Grachten: *Singel*, *Herengracht* oder *Keizersgracht*.

⁴CCR, *Protestans*, Bd. 3, 1733: 372.

⁵Siehe [Abb. Faliu: 302]. *Palmknoopen* wird ein Fest, das von den jungen Leuten am Freitag vor der Hochzeit gefeiert wird, genannt.

Querformat abgebildet, oberhalb des Stiches mit dem Titel *Benediction du lit nuptial*.⁶ Aus dessen Anordnung im Band ist leicht zu schliessen, dass es sich hier um ein katholisches Hochzeitsritual handelt, obschon dies nicht – wie bei den anderen Traditionen – im Titel ausdrücklich vermerkt ist. Signiert sind diese Kupferstiche mit „B. Picart sculp. dir. 1724.“ Der Bildbetrachter sieht auf den ersten Blick, dass das Hochzeitsritual in einem Gebäude und in Anwesenheit verschiedener Personen abgehalten wird.

Das Bild ist grob in drei horizontale Ebenen einzuteilen, wobei die ersten beiden Ebenen ineinander fliessen. Unten sieht man den Fussboden, auf dem unterschiedlich weit vorne und hinten Personen stehen. In der Mitte des Bildes ist die Mehrheit der im Ritual anwesenden Personen abgebildet. Oben sind die Wände mit wenigen Verzierungen und zwei Fenster zu sehen. Ein im Raum prominenter, im Bild jedoch sehr an den Rand gedrängter Ritualgegenstand ist links abgebildet: eine fast nackte, männliche, gekreuzigte Figur. Diese, wie auch die gesamte Innengestaltung des Raumes lässt darauf schliessen, dass es sich um einen Sakralbau handelt. Der Raum erscheint schlicht, ohne Bilder oder Statuen, obgleich Nischen, die als Standort für religiöse Figuren geeignet wären, vorhanden sind. Die gekreuzigte Figur ist ungefähr einen halben Meter gross und hängt hinter vermutlich sechs Fackeln, wobei nur vier abgebildet sind. Davor ist ein schlichter Altar. In der Mitte des Bildes stehen zwei Figuren. Diese Zentrierung wird durch die Gestaltung des Raumes und der Lichtquelle noch stärker betont. Die Blicke dieser zwei Personen gehen zu den drei Personen vor ihnen, welche sich diesen beiden zuwenden. Alle fünf Personen sind hell gekleidet. Durch die Raumgestaltung und Farbgebung ziehen diese fünf Personen den Blick des Bildbetrachtenden zuerst auf sich und lassen sie als Hauptakteure des Rituals identifizieren. Die neunzehn anwesenden Personen sind mehrheitlich Erwachsene, Frauen wie Männer. Die einen sind hell gekleidet, andere hingegen dunkel. Die Menschen blicken grösstenteils zu den Hauptakteuren. Auffallend ist ein dunkel, speziell gekleideter Herr, gestützt auf seine Hellebarde.⁷ Der Pedell blickt aus dem Bild direkt zum Bildbetrachtenden und scheint nicht am Ritualgeschehen interessiert zu sein. Auch der hell gekleidete Mann, der hinter ihm kniet, würdigt die Hauptakteure keines

⁶Siehe [Abb. Faliu: 264].

⁷Diese Person ist auch im katholischen Taufritual dargestellt.

Blickes. Seine Körperhaltung drückt sein Desinteresse am Ritual deutlich aus. Er hat, so lässt die starke Lichtquelle vom unteren, linken Bildrand vermuten, eine Fackel in der Hand. Beide gehören nicht zum normalen Publikum des Rituals, sondern scheinen eine besondere Funktion innezuhaben, welche jedoch bleibt dem Bildbetrachtenden unklar. Wenden wir unseren Blick nun den Hauptakteuren des Rituals zu. Die beiden oben erwähnten festlich gekleideten Personen, eine Frau und ein Mann, die sich an den Händen halten, können als Brautpaar identifiziert werden. Der Mann, der ihnen gegenüber steht, in der einen Hand ein Buch hält und die andere empor hält, ist dadurch als religiöser Spezialist erkennbar. Er steht etwas erhöht und überragt dadurch das Brautpaar um eine Kopflänge. Neben ihm kniet ein Mann, der ein Tablett in den Händen hält,⁸ und auf der anderen Seite steht ein Knabe, der ebenfalls einen Ritualgegenstand hält und auf dessen Seite ein Gefäß steht, das einem knapp kniehohen Taufstein ähnelt. Der Kupferstich vermittelt folglich das Wissen, dass der religiöse Spezialist bei der Durchführung des Rituals von zwei anderen aktiv unterstützt wird und Ritualgegenstände verwendet werden.

Blendet man die beiden Herren am linken Bildrand aus, so erscheint das Ritual ziemlich geordnet und dadurch, dass die Anwesenden sich mehrheitlich auf den religiösen Spezialisten konzentrieren, scheint es ernst genommen zu werden. Die von Picart durch die Bildkomposition stark in den Vordergrund gestellten beiden Männern, die ihr Desinteresse am Ritual bekunden, geben dem ganzen Geschehen jedoch eine dem oben genannten widersprechende Note: überflüssige Funktionäre im religiösen Ritual. Betrachtet man unter diesem Aspekt auch die anderen Anwesenden, so bemerkt man, dass sich auch die anderen Männer auf die Kirchenbänke abstützen. Ob ihnen das Ritual zu lange dauert und deshalb das Stehen zu mühsam wird?

Bildinterpretation

Der Text zum Hochzeitsritual der Katholiken hat eine Länge von sechs Seiten. Ausführlich wird unter anderem die sakramentale Bedeutung des Rituals beschrieben und über

⁸Auf dem Tablett sind zwei aus dem Bild nicht klar identifizierbare Gegenstände abgebildet; ein Tuch und Ring?

den Ursprung und Notwendigkeit des Rituals, das bei allen Völkern der Welt vorkommt, philosophiert; es wird über die zeitlichen Vorgänge berichtet und kirchengeschichtliche Ereignisse werden angesprochen sowie die Diversität der Rituale, die sich von Land zu Land und von Region zu Region unterscheiden, genannt. Aus dem Text erfahren wir, dass es sich bei der dargestellten Szene um den konkreten Eheschliessungsakt handelt: Der religiöse Spezialist fragt sowohl den Bräutigam wie auch die Braut um gegenseitiges Einverständnis zur Eheschliessung, ohne welches das Ritual ungültig wäre. Die anwesenden Personen hinter dem Brautpaar können als ihre Angehörigen und Zeugen identifiziert werden. Hervorzuheben ist meines Erachtens insbesondere eine Stelle:

*Les mariés doivent aller à l'Eglise avec humilité & modestie; ainsi le veut la Religion: mais le monde & le bel usage nous enseignent le contraire. Ils veulent qu'on marche avec pompe [...].*⁹

Der Widerspruch liegt folglich nicht in der katholischen Religion selbst!

7.1.3 Ceremonie nuptiale des juifs portugais

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Auf einer Doppelseite im Kapitel zum Judentum finden sich zwei Darstellungen zu [Hochzeitsritualen](#), das obere bei den portugiesischen¹⁰ Juden und das untere bei den deutschen Juden.¹¹ Die Kupferstiche sind mit „B. Picart delineavit 1722“ signiert. Im Folgenden wird der Fokus auf das Ritual der portugiesischen Juden gerichtet. Der Kupferstich vermittelt dem Bildbetrachtenden auf den ersten Blick, dass das Hochzeitsritual der

⁹CCR, *Catholiques*, Bd. 1, 1723: 120.

¹⁰In den *Cérémonies et coutumes religieuses* werden für sephardische bzw. aschkenasische Juden die Bezeichnung von portugiesischen und deutschen verwendet, deshalb werden diese hier grundsätzlich beibehalten.

¹¹Siehe [Abb. Faliu: 201].

portugiesischen Juden in einem speziellen Raum und in Anwesenheit vieler Leute gefeiert wird. Der Kupferstich ist mit einer Bildlegende versehen, die bei der Identifikation bestimmter Personen hilft.

Das Bild ist horizontal grob in drei Ebenen zu teilen: die unteren Ebene besteht vorwiegend aus Boden, auf der mittleren Ebene sind circa fünfundzwanzig Personen dargestellt, darunter Frauen, Männer und Kinder gemischt, auf der oberen Ebene sind weitere fünf Personen zu sehen sowie ein verzierter Baldachin und weitere Einrichtungsgegenstände. Durch die Bildkomposition werden drei Personen auf der rechten Bildseite akzentuiert: Während die Menschen auf der linken Seite eng beieinander stehen, sitzen diese drei auf Stühlen, unter ihnen breitet sich ein Teppich aus, über ihnen erhebt sich ein Baldachin. Eine Lichtquelle kommt von der linken Seite her, beleuchtet einige der Menschen in der Menge, sowie die drei genannten Personen und eine weitere stehende Person ganz rechts aussen. Die Blicke der anwesenden Personen gehen in verschiedene Richtungen: zum Mann in der Bildmitte, der vor den drei sitzenden Frauen platziert ist, zu diesen drei Frauen auf der linken Seite oder aber auch zum Nachbarn. Eine Person in der Menschenmenge scheint aus dem Bild heraus zum Bildbetrachter zu schauen. Durch die Bildkomposition und Blickführung ist von einer syntaktischen Erzählweise auszugehen. Die Frauen auf dem Bild tragen lange Kleider, teilweise – soweit erkennbar vor allem die älteren unter ihnen – ein Kopftuch. Etwa die Hälfte der Männer tragen Hüte, die Mehrheit hat lange Haare¹² und knielange Anzüge. Zwei Personen werden durch Bildkomposition, Blickführung und Farbgebung besonders akzentuiert: zum einen die mittlere Frau auf der rechten Seite. Ihr Gesicht ist mit einem durchsichtigen Schleier verhüllt und die Hände sind auf ihrem Schooss gefaltet. Ihr Kleid scheint etwas mehr verziert und der Stoff kostbarer als bei den anderen; zum anderen der Mann ungefähr in der Bildmitte, grossgewachsen, in seiner rechten Hand ein Weinglas haltend. Vor ihm befindet sich eine grosse, verzierte Platte. Gemäss Legende ist die Frau als *la Mariée voillée* (A) zu identifizieren, der Mann als *le Marié cassant le verre* (B). Der Bräutigam zerschlägt also das Glas.

¹²Ob es sich bei der langen Haartracht allenfalls um Perücken handelt, kann aus dem Bild heraus nicht beantwortet werden.

Die Legende erlaubt die Identifikation weiterer Personen: Die zwei Frauen, eine mittleren Alters, eine eher ältere, links und rechts der Braut fungieren als Patinnen und Zeuginnen der Braut (CC). Die Bildkomposition unterstreicht ihre besondere Rolle. Die Paten des Bräutigams (DD) jedoch sind mitten in der Menschenmenge zu finden. Der Rabbi (E), der religiöse Spezialist also, steht mit langem weissem, hell beleuchtetem Mantel neben dem Bräutigam. Sein Zeigefinger weist auf die Platte am Boden. Am linken Bildrand im Vordergrund stehen die Vorsänger (F). Zu ihnen gehören vermutlich auch die fünf Musiker etwas erhöht im Hintergrund: drei Geiger und zwei Flötenspieler. Das Ritual wird folglich von Musik begleitet. Und diese musikalische Umrahmung spielt in der Darstellung eine wichtige Rolle, was aus der Erwähnung in der Legende wie auch bildkompositorisch die Betonung der fünf Musiker erhoben von der Menschenmenge zu vermuten ist. Die letzte Bezeichnung der Legende ist ein Mann, gleich hinter dem Bräutigam mit Schreibblock und Stift in der Hand: *Celui, qui écrit les Aumônes que les Assistans promettent* (G).

Der religiöse Spezialist, der *Rabin*, hinter dem Bräutigam stehend, scheint Anweisungen zu geben. Weitere im Ritual aktiv handelnde Personen sind die Vorsänger und Musiker, die, so kann man vermuten, bestimmten rituellen Regeln folgend die Hochzeit begleiten. Die Braut selbst sitzt mit leicht geneigtem Haupt da; ihr Blick geht nach unten und nicht zum Bräutigam hin. Auch der Blick des Bräutigams zeigt nach unten, zu der Stelle, wo das Glas zerspringen wird. Sein Körper ist dem Bildbetrachtenden zugewandt. Der Bräutigam steht zwar bildkompositorisch vor der Braut, Körperhaltung und Blick des Bräutigams und der Braut zeigen jedoch keine Verbindung zueinander.

Die Innenausstattung des Raumes lässt darauf schliessen, dass es sich um einen besonderen Raum handelt, der für solche Rituale vorgesehen ist. An den Wänden sind Kerzenständer und florale Verzierungen angebracht; spezifisch religiöse Gegenstände sind keine zu sehen.

Bildinterpretation

Die deutsche Hochzeitsdarstellung Picarts, die unter dem portugiesischen Ritual platziert ist, eröffnet dem Bildbetrachtenden Einblick in eine andersartige Hochzeitsfeier: Das Ritual findet im Innenhof der deutschen Synagoge statt.¹³ Hier stehen Braut und Bräutigam zusammen unter einem Tallith vor dem Rabbi. Kleider und Physiognomie¹⁴ der dargestellten Personen unterscheiden sich von denjenigen auf der Hochzeit der portugiesischen Juden. Als gemeinsamer Nenner beider jüdischer Hochzeitsrituale ist die Präsenz von instrumentaler Musik zu erwähnen.¹⁵

Im Unterkapitel *Les fiançailles & noces des Juifs* werden verschiedene Aspekte der jüdischen Eheschliessung angesprochen. Der Text beginnt mit der im Orient praktizierten Polygamie, die unter dem christlichen Gesetz nicht erlaubt ist; weiter fährt er fort mit finanziellen Regelungen, um danach auf die Festlichkeiten einzugehen:

*Les huit jours qui précèdent la nôce sont de grand jours. On rit, on chante, on danse, on s'abandonne aux plaisirs, on oublie ses chagrins. Il est aussi difficile alors de trouver des plaisirs parfaits, qu'il est facile dans un autre temps de rencontrer des sujets de mélancolie. Le futur & la future reste au logis pendant ces huit-jours.*¹⁶

¹³Vgl. Baskind, 2007: 49.

¹⁴Interessanterweise finden sich bei keinem der Übergangsrituale (mit Ausnahme des Kupferstichs mit dem Untertitel *Le rachat du premier né* [Abb. Faliu: 200].) Menschen mit dunkler Haut, wie dies bspw. auf dem Bild zu *Le repas de Paques chez les juifs portugais* [Abb. Faliu: 196] und das vom Sukkot [Abb. Faliu: 197] der Fall ist. Vgl. dazu Berti, 2012c: 269-270. Interessant dazu ist insbesondere auch die Aussage auf sozialer Ebene: „Nel caso illustrato da Picart, il giovane mulatto, diventato libero ed ebreo, poteva sedere alla stessa tavola dei padroni: ancora una volta, viene sottolineato il carattere profondamente democratico ed orizzontale delle relazioni sociali in Olanda, anche all'interno di una famiglia di status così elevato. La implicita osservazione sociologica offertaci da Picart trova conferma negli studi più recenti sul tema: nella società olandese, le teorie come le pratiche egualitarie erano di gran lunga più accettate e diffuse che nel resto d'Europa, e la consuetudine secondo cui padroni e servitori cenavano alla stessa tavola ne era una tipica caratteristica.“ (Berti, 2012c: 270.) Für weitere ausführliche Darlegungen zu Juden und Schwarzen finden sich bei Schorsch, 2004: bes. 169-170.

¹⁵Für weitere Hinweise zur damaligen sowie von Picart vorgenommenen Differenzierung von aschkenasischen und sephardischen Juden vgl. den ausführlichen Artikel von Baskind, 2007: 40-64.

¹⁶CCR, *Juifs*, Bd. 1, 1723: 149.

Obgleich auf dem ausgewählten Kupferstich nur ein Augenblick dieser acht Tage dargestellt ist, widerspiegelt das Bild die beschriebene Atmosphäre. Des Weiteren bespricht der Text weitere zur Eheschliessung gehörige Ritualhandlungen wie das rituelle Bad oder das Mahl und bindet diese theologisch ein.

Im Text folgt nach der Beschreibung der jüdischen Eheschliessung eine Seite zur Scheidung. Visuell dargestellt dagegen wird diese nicht.

7.1.4 *Ceremonie nuptiale du Canada*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Hochzeitsritual](#) in Kanada ist im Querformat abgebildet, gleich darunter findet sich ein Kupferstich mit dem Titel *Maniere dont les peuples du Canada font le divorce*.¹⁷ Signiert sind die Kupferstiche mit „B. Picart delin. 1723.“ Das symmetrisch komponierte Bild zeigt eine Frauen- und eine Männergruppe, sowie eine Frau und einen Mann, die von den jeweiligen Seiten in Richtung Mitte gewandt sind. Das Ritual findet in einem Gebäude statt, wobei der Bildbetrachtende durch eine Öffnung einen Blick nach draussen werfen kann.

Das Bild ist in zwei Hälften geteilt: die Seite der Männer links, die Seite der Frauen rechts. Am linken Bildrand befinden sich vier Männer mittleren bis fortgeschrittenen Alters, drei sitzend, einer stehend. Ihre Blicke richten sich zur Mitte. Dort steht links ein junger Mann und rechts eine junge Frau, beide frontal nach vorne abgebildet jedoch zueinander blickend. Durch die Bildkomposition und Farbgebung zieht das Paar die Aufmerksamkeit des Bildbetrachtenden als erstes auf sich. Am rechten Bildrand sitzen vier Frauen, wiederum mittleren bis fortgeschrittenen Alters. Drei davon blicken zur Mitte oder auf die andere Seite, eine sitzt mit dem Kopf abgewandt zum Mittelpunkt und blickt die anderen drei sitzenden Frauen an. Diese zehn Personen sind im Vordergrund des Bil-

¹⁷Siehe [Abb. Faliu: 46].

des dargestellt. Die Personen sowie das Interieur, ein verzierter Teppich, auf dem der junge Mann und die junge Frau stehen, wird von vorne beleuchtet und ist hell akzentuiert. Dieser helle Vordergrund wird durch die dunkle Wand im Hintergrund kontrastiert. Neben einigen Gegenständen, wie einem hängenden Beil und einem Köcher, nimmt links ein grosser Schrank Platz ein und in der Mitte der Wand ist eine Öffnung, dargestellt wie eine Tür jedoch ohne Türflügel. Durch diese sieht der Bildbetrachter nach Aussen und wiederum ins Helle. Zehn erkennbare Personen (und hinter dem jungen Mann wohl noch weitere nicht sichtbare Personen) schauen dem Ritualgeschehen zu. Hinter ihnen ist eine hügelige Landschaft und heller Himmel zu sehen, woraus zu schliessen ist, dass das Ritual tagsüber stattfindet. Aus der leichten Bekleidung der dargestellten Personen kann man schliessen, dass das Ritual in einer warmen Jahreszeit stattfindet.

Wenden wir uns wieder den zwei Hauptpersonen des Geschehens auf dem Kupferstich zu: dem jungen Mann und der jungen Frau. Obwohl beide stehend dargestellt sind, scheinen ihre Körper in Bewegung. Der Mann steht auf einem Bein und auch die Frau hat das Gewicht nicht auf beiden Beinen. Der Arm auf der der Frau abgewandten Seite ist beim Mann angewinkelt, bei der Frau nach aussen ausgestreckt. Mit dem einander zugewandten Arm halten sie zusammen einen Stab. Der Mann trägt Strümpfe und einen Hut. Ansonsten hat er nur ein Tierfell über der einen Schulter, das den Rücken durchgehend und vorne auf einer Seite wieder die Hüfte bedeckt. Dabei verdeckt der Tierkopf seine Scham. Beine, Oberkörper und linker Arm sind nackt. Ob das Tierfell festgebunden ist oder je nach Bewegung den Mann gänzlich nackt zeigt, ist für den Bildbetrachtenden nicht ersichtlich. Die Frau trägt ein einfaches Kleid, das unter der Taille mit einem Band zusammengebunden ist, und ihr bis oberhalb den Knien reicht. Unterschenkel und Füsse wie auch Unterarme sind nackt. Um den Hals trägt sie eine Perlenkette. Ihre langen Haare sind zusammengebunden. Das Paar scheint sich in die Augen zu sehen.

Das Brautpaar ist im Vordergrund, keine der vier Frauen und der vier Männer auf der Seite nimmt einen besonderen Platz ein. Sie sind, so vermute ich, die nächsten Angehörigen des Brautpaares ohne spezifische Funktion. Das Fehlen eines religiösen Spezialisten im Ritual ist bemerkenswert. Das Brautpaar scheint die Eheschliessung selbst und ohne

Hilfe eines Dritten zu vollziehen, die Anwesenden sind lediglich Zeugen dabei. Bei zwei Frauen und einem Mann auf der Seite kann man ein Lächeln auf den Lippen erahnen, die anderen Anwesenden scheinen dem Ritual eher ernst und gar etwas grimmig zuzusehen. Die Körperhaltung der einen Frau, die ihren Ellbogen auf ihrem Knie abstützt, scheint sogar Desinteresse am Ritual auszudrücken. Im Grossen und Ganzen scheint keine festliche Stimmung aufzukommen.

Bildinterpretation

Unterhalb der Hochzeitsdarstellung ist das Scheidungsritual dargestellt. Eine solche Darstellung ist, sehe ich es richtig, einzigartig im Werk *Cérémonies et coutumes religieuses*.¹⁸ Folgt man Picarts Darstellung, ist das Vollziehen einer Scheidung in Kanada möglich und wird sogar rituell vollzogen. Die Scheidung findet im gleichen oder gleich ausgestatteten Raum statt wie das Hochzeitsritual. Anwesend sind die gleichen Personen wie bei der Hochzeit: die vier Frauen, am rechten Bildrand sitzend, die vier Männer, hier jedoch drei am linken Bildrand stehend und einer in der Bildmitte. Das Paar, dem Aussehen nach dasselbe wie auf dem obigen Kupferstich, ist sichtbar um einige Jahre älter geworden und um fünf Kinder reicher, die auf diesem Kupferstich dazugekommen sind. Zwei der Kinder stehen auf der Seite des Mannes, zwei auf der Seite der Frau und das Jüngste, noch ein Säugling, hält die Mutter in den Armen. Nur das Kleinste ist dick eingepackt, die anderen Kinder sind nackt. Ein Mann und eine Frau, beide fortgeschrittenen Alters, stehen hinter den vier Frauen. Durch die Tür sieht man nach draussen. Auf dieser Abbildung sind lediglich zwei Menschen erkennbar, die jedoch nicht das Ritual mitverfolgen. In der Bildmitte kniet ein älterer Mann, in der einen Hand kleinere Stäbe, etwa von der gleichen Dicke wie der Stab, der oben von der Frau und dem Mann, gehalten werden. Einer der Männer am linken Bildrand hält ihm ein weiteres Stäbchen hin, das er mit der anderen Hand entgegen nimmt. Ein weiterer Mann streckt dem älteren, vor dem ein Feuer brennt, noch ein Stäbchen hin.

Bei den beiden Kupferstichen scheint es sich um das gleiche Paar zu handeln, das sich

¹⁸Zu beachten ist jedoch, dass Scheidungen im Text thematisiert werden, vgl. dazu bspw. das Kapitel *Leurs ceremonies nuptiales & leur divorce, &c.* bei den Mexikanern, aber auch bei den Juden.

oben ehelicht und unten scheidet. Im Gegensatz zum Hochzeitsritual hat bei der Scheidung einer der anwesenden Männer eine besondere Rolle inne wie aus der Bildkomposition zu schliessen ist: Er handelt aktiv, sammelt die Stäbchen ein und – so kann man aufgrund des dargestellten Feuers vermuten – verbrennt diese. Da dieser Mann jedoch beim Hochzeitsritual keine besondere Funktion übernimmt oder bildkompositorisch eine partikuläre Stellung einnimmt, ist unklar, ob es sich um einen spezifisch religiösen Spezialisten handelt. Jedenfalls wird sowohl die Hochzeit als auch die Scheidung öffentlich und rituell vollzogen. Beide Rituale wirken strukturiert, ja sogar sehr formell, ohne Festlichkeiten, Musik oder schöne, nichtalltägliche Kleider.

Liest man den Text zu den beiden Ritualen, wird klar, dass – gemäss dem Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* – bei der Hochzeit von den älteren Anwesenden drei kurze Ansprachen wie auch vom Brautpaar selbst gehalten werden und dass der Stab in Stücke gebrochen und unter den Zeugen verteilt wird. Beschliessen in Kanada ein Mann und eine Frau¹⁹ sich zu trennen, kommt man wiederum in der gleichen *Cabanne* wie bei der Hochzeit zusammen, bringt die auseinander gebrochenen Stäbe mit und verbrennt diese feierlich. Dadurch wird die Trennung *sans dispute ni querelle*²⁰ formell vollzogen.

Betrachtet man den Kupferstich, mit den Informationen aus dem Text als Hintergrundwissen, im Hinblick auf eine ikonologische Interpretation, fällt auf, dass für die Rituale in Kanada weder religiöse Spezialisten notwendig sind, noch die Räume, in denen das Ritual stattfindet, mit religiösen Symbolen, Statuen und dergleichen ausgestattet sind.

¹⁹Die Formulierung lässt daraus schliessen, dass beide Parteien gleichwertig bei dieser Handlung eingebunden sind. Solche Beobachtungen regen dazu an, weiteres über die Genderaspekte der Hochzeitspaare nachzuforschen. Da dies jedoch nicht Fokus der vorliegenden Arbeit ist, wird dem nicht weiter nachgegangen.

²⁰CCR, *Religion de l'Amérique*, Bd. 3, 1723: 58.

7.1.5 *Mariage des Mexicains*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich mit der Darstellung des [mexikanischen Hochzeitsrituals](#) ist im Querformat abgedruckt, oberhalb des Kupferstichs mit dem Titel *Ceremonies que les Mexicains pratiquent à l'égard de leurs enfans*, der bereits oben besprochen worden ist.²¹ Die Kupferstiche sind signiert mit „B. Picart del. 1723.“ Auf den ersten Blick erfährt der Bildbetrachtende, dass in Mexiko das Hochzeitsritual draussen im Beisein von Männern, Frauen und Kindern vollzogen wird.

Das Bild kann horizontal grob in zwei Ebenen eingeteilt werden: Die Abbildung der Menschen und des Bodens macht circa zwei Drittel der Abbildung aus. Im oberen Drittel füllt ein Gebäude fast das ganze Bild aus. Nur links und rechts davon, im Hintergrund, sind weitere Gebäude erkennbar. Zwanzig Menschen sind abgebildet, wobei zu erahnen ist, dass ausserhalb des Bildes noch weitere Menschen stehen. Insgesamt siebzehn Frauen, Männer und Kinder stehen auf der rechten und linken Seite. In der Bildmitte sind drei Menschen prominent platziert: eine Frau links, ein Mann rechts, eine weitere Person in der Bildmitte. Obwohl aus der Bildkomposition zu folgern ist, dass die drei Personen in der Mitte die Hauptakteure im Ritual ausmachen, wenden sich die Blicke der anderen anwesenden Personen nur zu einem kleinen Teil zur Bildmitte zu. Eine Frau im Vordergrund beugt sich kniend hinunter zu ihrem Kind und zeigt auf das zentrale Ritualgeschehen. Viele der anderen scheinen mit ihren Nachbarn zu plaudern und richten offensichtlich ihren Fokus nicht auf den Akt der Eheschliessung. Die Zuschauenden sind alle relativ leicht bekleidet und Männer wie Frauen mit nackten Oberkörpern dargestellt. Über der unteren Körperhälfte tragen die Frauen einen knielangen Rock, die Männer einen Umhang aus Stoff oder Federn. An den Füßen tragen sie Sandalen oder leichte Halbschuhe. Die langen Haare der Frauen sind in Zöpfe geflochten. Einige Frauen wie auch Männer tragen einen Kopfschmuck aus Federn.

²¹Siehe [Abb. Faliu: 64].

Die Frau und der Mann, die aus der Bildkomposition als Brautpaar zu identifizieren sind, tragen beide einen Rock aus Federn, Bein- und Armschmuck, er trägt Kopfschmuck, Ohr- ringe und Umhang, sie einen Schleier. Der Schleier der Frau und der Umhang des Mannes werden von der Person, die zwischen ihnen steht, an je einem Ende zusammengehalten. Diese Handlung ist als Akt der Eheschliessung zu erkennen, als Zeichen der Zusammen- gehörigkeit. Die Person in der Bildmitte, die als religiöser Spezialist zu identifizieren ist, trägt ein knielanges Kleid, einen knöchellangen Umhang, der mit einer grossen Brosche auf der Brust zusammen gehalten wird, und ist als einzige auch am Oberkörper beklei- det. Auf dem Kopf trägt die Person einen mit Federn reich verzierten Hut. Drei lange Federn bilden die Spitze der Kopfbedeckung und unter dem Hut schauen zwei Zöpfe hervor. Ob diese Person eine Frau ist – aufgrund der Zöpfe – oder ein Mann – aufgrund der Statur –, kann nicht aus dem Bild heraus geklärt werden. Zieht man ein anderes Bild, *prêtres mexicains*,²² zu Rate, so ist an der Figur des *Prêtre* zu erkennen, dass es sich um eine männliche Person handelt.

Die Eheschliessungsszene spielt vor der Treppe ab, die zum im Bild prominent darge- stellten, dunkel abgebildeten Gebäude führt. Die Treppe führt zu einer Terrasse hinauf. Im oberen Teil des Gebäudes ist eine Nische zu sehen, in der eine Figur auf einem Sockel steht. Die Figur trägt einen knielangen Rock und Kopfschmuck aus Federn. Mithilfe anderer Kupferstiche in den *Cérémonies et coutumes religieuses* kann die Gottheit als Tlaloch oder Tescalipuca identifiziert werden, *la Divinité de la pénitence*.²³ Das Gebäude kann offensichtlich nicht als Wohnraum oder anderem Nutzraum dienen und kann somit als religiöses Gebäude identifiziert werden. Die Statue stellt infolgedessen eine religiöse Figur dar. Die Statue und die Person, die als religiöser Spezialist identifiziert werden kann, bilden eine Linie in der Mitte des Kupferstichs. Die Religion spielt folglich eine zentrale Rolle bei der Hochzeit in Mexiko.

²²Siehe [Abb. Faliu: 58].

²³Siehe [Abb. Faliu: 58]. Diese Gottheit ist auch beim Kleinkindritual sehr prominent dargestellt, jedoch in anderer Erscheinung.

Bildinterpretation

Die Hochzeit bei den Inkas, im Kupferstich benannt als *Maniere dont l'Yncas marie ceux de son sang*²⁴ ist bildkompositorisch ähnlich aufgebaut: ebenfalls Frauen und Männer (jedoch keine Kinder!), die dem Ritual beiwohnen, wobei auch sie sich nur teilweise auf das Ritual konzentrieren; gekleidet in ähnlicher Kleidung wie in Mexiko. In der Bildmitte sind ebenfalls das Paar sowie ein Mann mit spezieller Kopfbedeckung zu erkennen und diese drei als Brautpaar respektive religiöser Spezialist zu identifizieren. Auffallend jedoch ist, dass das Ritual in Peru mitten auf einem Platz stattfindet. Möglicherweise ist das Gebäude auf der linken Seite des Bildes unter anderem für religiöse Zwecke vorgesehen, dies ist jedoch für den europäischen Bildbetrachter nicht eindeutig zu identifizieren: beispielsweise sind keine religiösen Symbole zu sehen sowie keine besondere Architektur. Die beiden Kupferstiche von Mexiko und Peru unterscheiden sich folglich auffallend in der Akzentuierung des Religiösen: Picart rückt die Religion bei der Darstellung in Mexiko stark ins Zentrum, bei den Inkas spielt die Religion keine vergleichbare Rolle. Der sich auf die mexikanische Darstellung beziehende Text unterstreicht die Rolle der Religion:

*Les mariages se contractoient par l'autorité des prêtres [...] Les deux parties se rendoient au Temple, [...].*²⁵

Bei der Beschreibung der Hochzeit der Inkas werden religiöse Elemente nicht genannt. Bei den *Indiens Occidentaux* sind vier Hochzeitsdarstellungen zu finden: Kanada, Panama, Mexiko und Peru.²⁶ Diejenige aus Panama weist bildkompositorisch, oder was auffallende Bildelementen anlangt, keine direkte Ähnlichkeiten mit der Darstellung Mexikos auf. Bei derjenigen aus Kanada, wie oben besprochen, steht das Paar ebenfalls in der Mitte und auf der Seite sind die Zuschauenden platziert. Im Gegensatz zu Mexiko und Peru jedoch fällt auf, dass in Kanada kein Vermittler zwischen dem Paar steht.

²⁴Siehe [Abb. Faliu: 75].

²⁵CCR, *Religion de l'Amérique*, Bd. 3, 1723: 105.

²⁶Siehe [Abb. Faliu: 46; 67; 64; 75].

7.1.6 *Ceremonie nuptiale des Parsis ou Gaures*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Hochzeitsritual bei den Parsen](#) (oder *Gaures*) ist im Querformat oberhalb des Kupferstichs zur Feuertaufe der *Gaures* abgedruckt.²⁷ Signiert sind diese Kupferstiche mit „B. Picart invenit 1728.“ Betrachtet man die vier Darstellungen zu den Ritualen der Parsen, fällt auf, dass alle sehr dunkel abgebildet sind und (mit Ausnahme der Bestattung) in Räumen abgehalten werden. So sieht der Bildbetrachtende auf den ersten Blick, dass das Hochzeitsritual in einem dunklen Raum, in Anwesenheit weniger Personen vollzogen wird.

Gemäss dem Kupferstich findet das Ritual in einem dunklen Raum statt, der mit Fackeln und Öllämpchen beleuchtet wird. Am linken Bildrand ist eine Tür angebracht, die jedoch keinen Blick nach draussen oder in einen anderen Raum gewährt, sondern schlicht dunkel dargestellt ist. Im Raum befinden sich zehn Personen, fünf auf der linken Bildseite, einer steht prominent in der Bildmitte, vier sind auf der rechten Bildseite zu sehen. Abgesehen von der Person in der Bildmitte spielt die Bildkomposition nicht mit auffallenden Symmetrien oder Hierarchisierungen.

Die Person am linken Bildrand, eine kniende Frau mit halbnacktem Oberkörper, spielt auf einer Art Laute. Das Ritual wird folglich musikalisch umrahmt. Nur zu gerne würde der Bildbetrachtende der Musik lauschen und dadurch die Atmosphäre des Bildes besser verstehen. Vor der Person in der Bildmitte knien zwei Männer mit Turban. Der vordere hält seine Hände ineinander verschränkt, sein Oberkörper ist nach vorne gebeugt. Der hintere hält seine Hände gefaltet vor seinem Kinn, sein Oberkörper und Gesicht sind nach oben gerichtet. Beide Männer scheinen zu beten²⁸ – ob leise oder laut singend, bleibt für den Bildbetrachtenden offen. Neben der Musik wird das Ritual folglich auch durch Gebete begleitet. Zuhinterst an der Wand stehen ein Mann und eine Frau. Der Mann ist zur Frau hin gewandt, trägt einen langen verzierten Mantel und einen Stock in der Hand;

²⁷Siehe [Abb. Faliu: 168].

²⁸Dieses Bildelement kennen wir bereits vom Kleinkindritual der Parsen.

die Frau, leicht zum Mann hin gewandt trägt ein langes Kleid, Halskette und Kopfbedeckung. Hinter ihnen in der Wand sind Nischen für circa fünfzehn Gefässe²⁹ angebracht. Die bereits genannte Person in der Bildmitte, ein Mann, steht auf seinem linken Bein, mit der linken Hand streut er Reis (?) auf das Paar vor ihm. Neben dem Mann steht ein grosser Teller, gefüllt mit Reiskörnern (?). Die Bildkomposition, die Blickrichtungen und die Körperhaltungen der meisten anwesenden Personen, die ihm zugewandt sind, sowie seine Handlung könnten darauf hinweisen, dass es sich hier um den oder einen der religiösen Spezialisten handelt. Er unterscheidet sich jedoch in Gewand und Turban nicht von den Betenden. Somit wären zwei „Lesarten“ möglich: eine parataktische, wobei der religiöse Spezialist in verschiedenen Haltungen betet und danach aufsteht, um etwas auf das Brautpaar zu streuen, oder eine syntaktische, wobei zwei Männer beten, während ein Dritter die Handlung des Streuens ausführt.

Durch die Bildkomposition (erhöht und unter einem Baldachin kniend), wie auch durch die Kleidung (die Frau trägt das auf der Abbildung hellste dargestellte Kleid mit Schleier), und auch durch die Handlung des religiösen Spezialisten sind diese zwei Personen als Hochzeitspaar zu identifizieren. Das Hochzeitspaar, sich an den Händen haltend, kniet auf dem Baldachin, der Mann blickt zum religiösen Spezialisten hoch, der Blick der Frau geht leicht nach unten. Am rechten Bildrand stehen wiederum eine Frau und ein Mann, die – wie das Paar hinter dem religiösen Spezialisten – keine aktive Handlung ausüben und deren Funktion für den Bildbetrachtenden nicht direkt zu erschliessen ist. Im Gegensatz zu den Paaren handeln die Einzelpersonen aktiv, und ihre Aufgabe für den Bildbetrachtenden ist offensichtlich. Die Aufgabe der stehenden Paare kann der Bildbetrachtende nur erraten: Fungieren sie als Zeugen bei der Eheschliessung? Auffallend ist, dass alle Männer auf der Darstellung Bart und Turban tragen.

Der Raum mit dem Baldachin, dem verzierten Boden, den Öllämpchen an der Decke und dem Rollvorhang über der Tür mutet „orientalisch“ an. Inwiefern die Gegenstände – Lämpchen und Gefässe – von religiöser Symbolik sind, ist für den Bildbetrachtenden nicht ersichtlich. Mit Bildern oder Kalligraphien sind weder Wänden noch Teppiche

²⁹Nicht alle sind für den Bildbetrachter zu sehen.

verziert. Ob der Raum sich in einem religiösen Gebäude befindet, ist für den Bildbetrachtenden nicht offensichtlich.

Bildinterpretation

Wenden wir uns nochmals dem oben als religiösem Spezialisten Identifizierten zu. Vergleicht man das Aussehen des religiösen Spezialisten (oder – je nach „Lesart“ – der drei religiösen Spezialisten) mit den Abbildungen explizit zu den *grand prêtres des Gaures ou Perses*³⁰ ein paar Seiten weiter vorne im Werk *Cérémonies et coutumes religieuses*, bemerkt man, dass vor allem die Kopfbedeckung (aber auch das Gewand und die Schuhe) frappante Unterschiede aufweisen. So trägt der *Grand Prêtre* entweder eine Mütze mit hochstehendem Zipfel oder einen trapezgeformten, zylinderähnlichen Hut und keinen Turban wie auf dem Kupferstich, der die Hochzeit darstellt. Es ist somit zu vermuten, dass es bei Letzterer somit um einen eben nicht *Grand Prêtre*, sondern religiösen Spezialisten niedrigeren Status handelt. Auch bei den anderen Ritualdarstellungen der Parsen ist kein *Grand Prêtre* zu erkennen, sondern jeweils religiös Handelnde mit Turban als Kopfbedeckung.

Der zum Ritual gehörige Text beantwortet dem Bildbetrachtenden die oben gestellten Fragen und Unklarheiten. Für die Eheschliessung versammle man sich, so der Text, in einer *Eglise*, also einem religiösen Gebäude. Vor der dargestellten Szene müssen, gemäss dem Text, die Eltern die Zustimmung gegeben und sich auf die Mitgift geeinigt haben. Die beiden Paare links und rechts vom Baldachin könnten somit als Eltern des Brautpaares identifiziert werden. Danach werde das Ehepaar gesegnet und ihnen ein langes Leben, Fruchtbarkeit und Frieden gewünscht. Und nun kann das Ehepaar, so der Text, tausend Mal am Tag Gott durch Gebete anrufen.³¹ Es folgt eine weitere Beschreibung des Rituals, die wir visuell im Kupferstich umgesetzt sehen: *Verdure* werde auf die Köpfe von Braut und Bräutigam geworfen. Betrachten wir mit diesem Hintergrundwissen

³⁰Siehe [Abb. Faliu: 167].

³¹Der Text macht dazu eine Nebenbemerkung: *De toutes les devotions celle-là est la plus nécessaire, & qui sait si elle n'est pas la plus négligée? Mais ne nous écartons pas des Gaures*. Hier wird also wiederum (wie bereits in der *Préface* und anderen Stellen) eine ritualkritische Haltung deutlich, die jedoch nicht nur die Parsen betrifft. Danach fährt der Text wertneutral weiter.

das Bild nochmals, wäre auch eine andere Sehart als die oben beschriebene möglich: ein parataktisch angelegtes Bild, wobei die Betenden und der *verdure* streuende Mann ein und dieselbe Person sind und das Bild sowohl die *bénédiction* als auch das Streuen des Grünzeugs darstellt. Das anschliessende Fest wird in den Grenzen der Mässigkeit abgehalten: *point d'ivrognerie, point de privautés malhonnêtes, point d'autres excès*.³²

7.1.7 *Leur maniere de se marier [en Guinée]*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Hochzeitsritual auf Guinea](#) teilt mit vier anderen Abbildungen eine Seite im Hochformat. Links davon ist ein Kupferstich mit dem Untertitel *Maniere de se saluër le matin en Guinée*, auf der unteren Hälfte sind zwei Kupferstiche zu Kleinkindrituale dargestellt.³³ Signiert ist die Seite mit „B. Picart del et sulp. dir. 1726.“ Die Darstellung vermittelt dem Bildbetrachtenden auf den ersten Blick, dass beim Hochzeitsritual auf Guinea ausser dem Brautpaar keine weiteren Personen anwesend sind.

Das Bild ist vom Format her klein und inhaltlich einfach gehalten: Im Vordergrund zieren verschiedene Pflanzen, darunter eine, die der Ananaspflanze ähnelt, den Boden. In der Bildmitte steht rechts eine Frau, das linke Bein ausgestreckt, das rechte etwas angewinkelt, barfuss und lediglich mit einem Umhang um die Hüften bis zu den Knien bekleidet, oben nackt, jedoch die linke Hand vor der Brust haltend. Ein Band ziert ihr Haar. Links ist der Mann abgebildet, ebenfalls barfuss und nur mit einem Tuch um die Hüften bekleidet, sein rechtes Bein nach vorne, das linke nach hinten. Sein linker Arm ist angewinkelt. Das Paar hält sich an der jeweils rechten Hand.

Hinter dem Mann ist eine einfache Hütte abgebildet, deren Tür weit offen steht und somit dem Bildbetrachtenden einen Blick in das jedoch leere Innere der Hütte gewährt.

³²CCR, *Religion des Perses*, Bd. 4, 1728: 30.

³³Siehe [Abb. Faliu: 176].

Wiederum hinter der Hütte wachsen zwei Palmen, die abermals interessanterweise Ananas ähnelnde Früchte tragen. Hinter der Frau bekommt der Bildbetrachtende Einblick in die Natur Guineas: eine mit vereinzelt Palmen bewachsene hügelige Landschaft. Der Himmel ist, wie bei den anderen Bildern auf der gleichen Seite, bewölkt.

Die Frau und der Mann sind von etwa gleicher Körpergrösse. Der Blick des Mannes ist auf das Gesicht der Frau gerichtet, der Blick der Frau geht leicht nach unten. Folgt man Picarts Kupferstich, so ist die Anwesenheit von Zeugen wie auch von einem religiösen Spezialisten auf Guinea nicht notwendig; für die Eheschliessung ist ein Händedruck der beiden Ehepartner ausschlaggebend.

Bildinterpretation

Aus dem Text, der den Schilderungen des Reisenden François folgt, erfährt der Lesende, dass dem dargestellten Ritual einiges vorausgeht: Wenn der selbständig gewordene Junge ein Mädchen trifft und sie beide Gefallen aneinander finden, versammeln sich die Eltern mit einem *Prêtre*, der ihnen *Fétiches* gibt. Das Mädchen schwört diesen Fetischen in Anwesenheit der Versammelten eine Freundschaft und unantastbare Treue ihrem Ehemann gegenüber. Danach geben sie sich gegenseitig die Hand, wie dies auf dem Kupferstich zu sehen ist. Weitere Ausführungen im Text betreffen die Art und Weise der angeblich auf Guinea praktizierten Polygamie sowie die Handhabung der Mitgift. Der Kupferstich konzentriert sich also auf die Einfachheit des Rituals und verzichtet auf die Darstellung sowohl des religiösen Spezialisten wie auch der *Fétiches*.

Beim Betrachten der Seite mit den vier Abbildungen fallen sogleich die frappanten Ähnlichkeiten zum Bild nebenan mit dem Untertitel *Maniere de se saluër le matin en Guinée* auf.³⁴ Eine vergleichbare Landschaft mit verschiedenen Pflanzen, darunter ebenfalls vereinzelt Palmen, Hügellandschaft, bewölkter Himmel, einfache Hütten, nur bildkompositorisch etwas anders platziert und mit aufgehender, strahlender Sonne versehen; item zwei Personen, Mann und Frau, die sich gegenüber stehen. Die Bilder zeigen jedoch zwei bemerkenswerte Unterschiede: Erstens hält der Mann einen Speer in der rechten Hand,

³⁴Siehe [Abb. Faliu: 176].

zweitens geben sich die beiden Personen nicht die Hand. Der Mann nämlich hat seine linke Hand auf die Schulter der Frau gelegt, die Frau hat ihre linke Hand auf ihre Hüfte gelegt, die rechte Hand hält sie dem Mann ausgestreckt offen hin. Somit ist auch ihre Brust nicht verdeckt. Durch die direkte Nebeneinanderstellung dieser beiden Rituale – das eine ein sehr alltägliches Ritual, das andere ein (in der Biographie des einzelnen Menschen) einmaliges Ritual – und die frappanten Ähnlichkeiten (insbesondere in Bezug auf die Anwesenden) und dennoch klaren Unterschiede (insbesondere in Bezug auf die Gesten) wird die Simplizität der dargestellten Sequenz des Hochzeitsrituals hervorgehoben.

Im Teil zu Afrika findet sich ein weiterer Kupferstich zu einem Hochzeitsritual: *Mariage des Cafres*.³⁵ Abgesehen von landschaftlicher Ähnlichkeit unterscheidet sich, folgt man Picarts Kupferstiche, dieses Ritual erheblich von demjenigen auf Guinea. Mehr als ein Dutzend anwesende Frauen und Männer bilden jeweils einen Kreis mit der Braut respektive dem Bräutigam in ihrer Mitte. Die zukünftigen Eheleute werden von religiösen Spezialisten mit Wasser besprengt und eine Art *benediction nuptiale*³⁶ gegeben.³⁷ Im Unterschied zum Ritual von Guinea weist das Hochzeitsritual der *Cafres* einige Anknüpfungspunkte an europäische Rituale auf: die Anwesenheit von Familie und Freunden als Zeugen, das Mitwirken religiöser Spezialisten sowie das Besprengen mit Wasser als Segnung der Ehe.

³⁵Siehe [Abb. Faliu: 181].

³⁶CCR, *Religion des Africains*, Bd. 4, 1728: 11.

³⁷Im Text ist neben dem Hochzeitsritual des Weiteren vom Ablauf der Verlobung, der angeblich üblichen Polygamie sowie der Möglichkeit einer Scheidung die Rede.

7.2 Vergleich ausgewählter Hochzeitsrituale

7.2.1 Religion als Ritual

7.2.1.1 Visuelle Auffälligkeiten

Die ausgewählten Kupferstiche weisen visuell verschiedene Unterschiede auf, und jeder Kupferstich kennzeichnet sich bildkompositorisch durch etwas Partikulares aus: Beispielsweise dadurch, welche Handlung(en) im Ritual durchgeführt wird/werden, durch die Geschlechter- und Alters-Verteilung der Anwesenden, die Beteiligung der Zuschauenden sowie der aktiv Involvierten.³⁸ Diese Aspekte werden weiter unten genauer erläutert. Ansonsten jedoch fällt auf, dass – mit der einzigen Ausnahme Guineas – bei allen ausgewählten Kupferstichen ein Paar sowie eine alters- und geschlechtergemischte Menschenmenge anwesend ist. Bei fünf der ausgewählten Stichen findet das Ritual in einem Innenraum statt, in Mexiko hingegen wird das Ritual nicht innerhalb, sondern vor einem religiösen Gebäude durchgeführt; auf Guinea ebenfalls draussen vor einer einfachen Hütte. Mit Ausnahme also von Mexiko, sowie von Kanada, wo der Raum geöffnet ist und sich draussen eine Menschenmenge angesammelt hat, um das Ritual doch mitverfolgen zu können, können nur eingeladene Gäste beim Hochzeitsritual dabei sein. Auch hier stellt das Hochzeitsritual auf Guinea eine Ausnahme dar, da gar keine weiteren Anwesenden ausser dem Paar anwesend sind.

Bei allen sieben Kupferstichen steht eine Szene des Rituals deutlich im Zentrum des Bildes. Auf allen Bildern, mit Ausnahme Guineas, sind Zuschauende abgebildet, die sich lieber dem Nachbarn als dem zentralen Ritualgeschehen zuwenden.

³⁸Betrachtet man weitere Kupferstiche aus den *Cérémonies et coutumes religieuses* zu Hochzeitsritualen, fällt ebenfalls auf, dass weltweit – folgt man den Bildern – eine grosse Diversität an Ritualen zur Eheschliessung durchgeführt werden.

7.2.1.2 Umgang mit dem Hochzeitspaar

Die Handlungen, welche Picart als zentrale Momente für die Gestaltung des Kupferstichs ausgewählt hat, sind sehr unterschiedlich. Einzig bei den katholischen und reformierten Ritualen wird eine ähnliche Szene gezeigt: ein religiöser Spezialist steht vor dem Paar, ein Buch haltend. Beim reformierten Ritual hält er das Buch in beiden Händen, das Buch scheint also sehr zentral zu sein; beim katholischen Ritual hält er es in einer Hand, die andere Hand ist ausgestreckt wie bei einer Segnungsgeste.³⁹ Beim jüdischen Ritual ist das Brautpaar räumlich getrennt, die Frau sitzt zwischen zwei anderen Frauen und der Bräutigam steht beim Rabbi. Als zentrale Handlung wird das Zerschneiden des Glases ausgewählt; eine Handlung also, die der Bräutigam (und nicht etwa der religiöse Spezialist oder das Brautpaar gemeinsam) durchführt. Bei den Parsen wie auch bei den Mexikanern führt der religiöse Spezialist die Handlung durch: Er streut Körner über das Brautpaar, respektive verbindet die Umhänge des Paares. In Kanada halten Bräutigam und Braut einen Stab, je an einem Ende. Was damit gemacht wird, ist aus dem Kupferstich nicht ersichtlich. Auf Guinea reichen sich Braut und Bräutigam zur Eheschließung die Hand.

Wie die Art des Rituals so ist auch die Kleidung der Brautpaare, insbesondere der Braut, sehr verschieden dargestellt. Bei den Juden und Mexikanern trägt die Braut während des Rituals einen Schleier, der über das Gesicht reicht. Ansonsten unterscheidet sich ihre Kleidung nicht sonderlich von derjenigen der anderen Anwesenden – sei es eine einfache Kleidung wie in Kanada oder eine sehr festliche, üppige Kleidung wie bei den Katholiken. Eine Ausnahme bildet dabei die reformierte Braut: Obschon auch die anderen anwesenden Frauen aufwändige Kleider tragen, ist das Brautkleid durch Verzierungen reicher und kostbarer gestaltet.

Konzentriert man sich beim Vergleich lediglich auf die Bilder, so fällt auf, dass bei den

³⁹Beim Kupferstich zur *Mariage des Lapons* [Abb. Faliu: 163], das in einem Kirchen-ähnlichen Gebäude abgehalten wird, steht der religiöse Spezialist ebenfalls vor dem Brautpaar. Das Buch liegt jedoch aufgeschlagen auf der Seite, und er hält beide Hände erhoben. Das Buch scheint zwar vorhanden, jedoch eine weniger zentrale Bedeutung zu haben.

Juden, Parsen, in Mexiko und Kanada sowie auf Guinea eine Handlung im Zentrum steht. Bei den beiden erst genannten wird diese Handlung zusätzlich von Musik respektive Gebeten umrahmt. Bei den christlichen Ritualen wird vom religiösen Spezialisten ein Buch – ein Symbol der Sprache, des Wortes – gehalten. Durch das beidhändige Halten des reformierten religiösen Spezialisten wird die Wichtigkeit des Buches bzw. der Sprache im Ritual hervorgehoben.

7.2.1.3 Darstellung der religiösen Spezialisten

Der religiöse Spezialist erhält in den ausgewählten Kupferstichen unterschiedliche Fokussierungen: Bei den Reformierten steht er hoch erhoben auf der Kanzel, mit Überblick über das Brautpaar sowie die ganze Hochzeitsgesellschaft, beleuchtet vom Tageslicht, das durch die Fenster kommt. Bildkompositorisch wird ihm eine dominante Rolle zugeteilt. Auch bei den Katholiken und Mexikanern steht der religiöse Spezialist erhöht, jedoch nur eine Stufe weiter oben. Hinter dem katholischen und dem mexikanischen religiösen Spezialisten steht eine Götterstatue: der religiöse Spezialist ist zwar etwas erhöht, weiter oben hingegen steht eine Gottheit, in Form einer Jesus-Figur am Kreuz oder einer Götterstatue. Bei den Parsen und Juden steht der religiöse Spezialist auf der Ebene der Hochzeitsgesellschaft, das Paar respektive die Braut hingegen sitzen erhöht. In Kanada sowie auf Guinea, folgt man dem Kupferstich Picarts, wird das Ritual ohne das Einwirken eines religiösen Spezialisten durchgeführt.

7.2.1.4 Ritualgegenstände und Ritualplätze

Wie erwähnt steht ein Buch im Zentrum des reformierten und des katholischen Rituals. Die in den anderen ausgewählten Hochzeitsritualen bei dem dargestellten Moment des Rituals verwendeten Ritualgegenstände handelt es sich zwar in den verschiedenen Traditionen um unterschiedliche, jedoch jeweils grundsätzlich um alltägliche Gegenstände: Glas, Umhang, Körner, Stab. Auf dem Kupferstich zu Guinea ist kein Ritualgegenstand zu sehen.

Mit Ausnahme der Kupferstiche zu Kanada und Guinea (wo auch kein religiöser Spezialist anwesend ist!) kann man aus der Architektur, von innen wie auch von aussen, schliessen, dass es sich jeweils um religiöse Bauten handelt. Bei der Mehrzahl der ausgewählten Kupferstiche erfolgt das Ritual also in einem religiösen Setting.⁴⁰

7.2.1.5 Fazit: Ritualkritik

Ritualkritik kann meines Erachtens in Bezug auf die Stellung des religiösen Spezialisten und die Darstellung des Brautkleides gefunden werden. Im Vergleich zu allen anderen Traditionen nimmt der religiöse Spezialist bei den Reformierten eine sehr dominante, eine beinahe erhabene Stellung ein: Hier ist er beleuchtet und erhöht und nicht, wie bei den Katholiken und Mexikanern, lediglich einen Treppenabsatz weiter oben. Er ragt weit über alle Köpfe der Anwesenden hinaus. Hinter dem katholischen und dem me-

⁴⁰Dass dies nicht immer und überall so sein muss, zeigen andere Kupferstiche, wie beispielsweise *Ceremonie nuptiale des juifs allemands* [Abb. Faliu: 201] (hier wird das Ritual draussen auf der Strasse von einem religiösen Spezialisten durchgeführt), *Maniere dont l'Yncas marie ceux de son sang* [Abb. Faliu: 75] (hier wird das Ritual auf einem offenen Platz ebenfalls von einem religiösen Spezialisten ausgeübt) oder *Mariage des Indiens du Panama* [Abb. Faliu: 67] (hier wird das Ritual in einem schlichten Gebäude mit sehr ähnlicher Architektur wie in Kanada vollzogen).

xikanischen religiösen Spezialisten ist eine Götterfigur abgebildet. Dadurch, dass diese Figur mit dem Spezialisten und dem Brautpaar eine Linie bildet, wird suggeriert, dass die Gottheit durch den religiösen Spezialisten auf das Brautpaar und ihr Eheband einwirkt.

Die reformierte Braut trägt weitaus das kostbarste und aufwändigste Kleid; und dies alles für ein Ritual, das notabene im reformierten Verständnis keine sakramentale Bedeutung hat wie beispielsweise die Taufe! Eine mögliche Ritualkritik könnte folglich bei der reformierten Tradition angebracht worden sein.⁴¹

Zwei Kupferstiche sind in Bezug auf die Ritualkritik, wie sie in der *Préface* angebracht sind, in den Fokus zu nehmen: das Ritual in Kanada sowie das auf Guinea. Beide fallen durch ihre Einfachheit und das Fehlen eines religiösen Spezialisten auf. Somit kommen die visuellen Darstellungen dieser Rituale einer, wie sie in der *Préface* beschrieben wird, idealen Religion nahe.⁴²

Zudem sind zwei weitere Aspekte von Ritualkritik zu erwähnen: Bei den Protestanten wie auch bei den Juden ist Geld im Spiel. Was wird mit dem Geld gemacht? Fließt es in irgendeiner Form der Allgemeinheit zu? Oder kommt dies ausschliesslich den religiösen Spezialisten zu Gute? Alle Darstellungen zeigen ausserdem, dass die anwesenden Personen nur teilweise auf das Ritual konzentriert sind, was also „weltweit“ die Wichtigkeit des Hochzeitsrituals untermauert.

⁴¹Interessanterweise ist es auch die reformierte Mutter im Taufritual, die das kostbarste Kleid trägt.

⁴²Dies bezieht sich jedoch nur auf die visuellen Darstellungen! Im Text zu Guinea werden, wie erwähnt, die Rolle der *Prêtre* und *Fétiches* ausgeführt, was deutlich im Gegensatz zum Bild steht und dadurch wiederum der Ritualkritik zufällt.

7.2.2 Konstruktion des Vergleichs

7.2.2.1 Vergleichbare Elemente auf begrifflicher Ebene

Bei den Unterschriften der ausgewählten Kupferstiche gibt es drei Varianten: *cérémonie du mariage*, das Synonym *cérémonie nuptiale* oder die Verbalform *se marier/marier*. Auf der begrifflichen Ebene wird folglich durch die synonyme Terminologie eine offensichtliche Vergleichbarkeit der Hochzeitsrituale der *tous les peuples du monde* gewährleistet.

7.2.2.2 Vergleichbare Elemente auf visueller Ebene

Der formale Ausgangspunkt der Hochzeitsrituale der ausgewählten Kupferstiche zu Hochzeitsritualen ist bei allen (wiederum mit Ausnahme Guineas)⁴³ derselbe: eine halbe Folio-Seite, unter- oder oberhalb eines Kleinkindrituals, eines Scheidungsrituals oder eines Hochzeitsrituals einer anderen Strömung derselben Tradition.

Visuell fallen fast überall Ähnlichkeiten auf in Bezug auf das Vorhandensein eines Hochzeitspaars, eines religiösen Spezialisten, das Durchführen des Rituals in oder vor einem religiösen Gebäude, (fast überall) die Anwesenheit einer gemischten Hochzeitsgesellschaft. Auffallend ist, dass das Ritual in Kanada hier in zwei der vier genannten Punkte von den anderen ausgewählten Kupferstichen abweicht und das Ritual auf Guinea abgesehen vom Vorhandensein des Hochzeitspaares in allen weiteren Punkten eine Ausnahme bildet.

⁴³Die festgestellte Ausnahme des Hochzeitsrituals auf dem Kupferstich zu Guinea ist nicht mit einer Andersartigkeit des gesamten dargestellten Afrikas gleichzusetzen. Das Hochzeitsritual zu den *Cafres* weist mehr Ähnlichkeit zu den anderen auf als dasjenige zu Guinea. Die Auswahl Guineas ist durch die zwei anderen Übergangsrituale (Kleinkindritual und Todesritual) bedingt.

Im Gegensatz zu den genannten Ähnlichkeiten fallen die Differenzen auf inhaltlicher Ebene auf: man hätte sich ja grundsätzlich Rituale ausmalen können, die sich ähnlich sind, z. B. das Halten einer Trauredede oder die Übergabe eines Eherings, aber Picart zeigt auf seinen Kupferstichen, in welcher Vielfalt das Bündnis der Ehe weltweit eingegangen wird.

7.2.2.3 Assimilationen, Abgrenzungen, „Exotisches“

Wird der Kupferstich zum reformierten Ritual als Referenzbild genommen, so lassen sich Grenzziehungen in Bezug auf die Gestaltung des Rituals, der Ausstattung des Raumes und der Kleidung der anwesenden Personen finden.

Die Frauen, Männer und Kinder auf den Bildern zu Mexiko, Kanada und zu Guinea zeigen unbedeckte Oberkörper und Beine. Bei den anderen ausgewählten Kupferstichen sind die Personen – bis auf eine einzige Ausnahme bei den Parsen – vollständig bekleidet. Der Innenraum des reformierten Gebäudes ist grundsätzlich schlicht, jedoch mit kostbaren Teppichen, Kissen und Stühlen für das Brautpaar ausgestattet. Vergleichbar dazu ist der Raum der Katholiken bilderlos und weitgehend schmucklos dargestellt, jedoch, anders als im reformierten Raum, hängt am linken Bilderrand, hinter dem religiösen Spezialisten, ein gekreuzigter Jesus. Bei den Juden wie auch den Parsen sind die Räume mit Baldachin und Verzierungen versehen. Ein Teppich ziert den Raum in Kanada, Alltagsgegenstände wie auch Waffen sind aufgehängt. Der dargestellte Bau in Mexiko, ein Tempel für die Gottheit, weist ebenfalls keine Ähnlichkeiten mit der reformierten Kirche auf.

Die dargestellten Ritualhandlungen an sich unterscheiden sich – mit Ausnahme des katholischen Rituals – erheblich vom reformierten Ritual; beim Hochzeitsritual wird keine Assimilation vorgenommen. Dennoch lässt sich darauf grundsätzlich nichts für den damaligen Bildbetrachtenden finden: Es sind andersartige Rituale, jedoch ist nichts „Un-

angemessenes“ zu sehen. Geht man jedoch weiter und betrachtet Vergleichsbilder und Textstellen, so tauchen auch Abgrenzungen und „Unangemessenes“ auf wie beispielsweise Scheidungsrituale in verschiedenen Traditionen.

7.2.2.4 Fazit: Vergleichbarkeit

Dasjenige Ritual, das die geringste spezifische religiöse Bedeutung im Gegensatz zu den anderen Übergangsritualen hat,⁴⁴ und sich lediglich um das öffentliche Zusammenführen der Ehepartner dreht, erfährt in der Praxis, folgt man Picarts Kupferstichen, eine ziemliche Diversität. Dennoch offeriert Picart dem Bildbetrachtenden einige Anknüpfungspunkte: die gleiche Bezeichnung, das mögliche Identifizieren des Brautpaar sowie meistens eine versammelte Hochzeitsgesellschaft und das Abhalten des Rituals in oder vor einem religiösen Gebäude.

7.2.3 Synthese: „eigen“, „fremd“ und „exotisch“

Auch bei den Hochzeitsritualen sind die Darstellungen auf Picarts Kupferstichen sehr human wiedergegeben; nichts Brutales oder Abstossendes findet der europäische Bildbetrachter.

Aufgrund der begrifflichen Benennung der Rituale mit Synonymen wird eine klare Vergleichsmöglichkeit suggeriert. Durch die inhaltliche Diversität in der visuellen Umsetzung jedoch wird eine deutliche Grenzziehung zum „Eigenen“ gezogen. Abgesehen von den

⁴⁴So geht es beim Kleinkindritual um eine Aufnahme in die religiöse Gemeinschaft und beim Ritual für die Verstorbenen um die Ablösung der gegenwärtigen Gemeinschaft und die Aufnahme in eine neue Welt, wie auch immer dies in der jeweiligen religiösen Tradition partikulär aussehen mag.

genannten Unterschieden gibt das katholische Ritual mehrheitlich Anknüpfungspunkte zum protestantischen Ritual. Die Rituale der Inka und der Mexikaner gestalteten sich grundsätzlich ähnlich, mit der Abweichung der Stellung des religiösen Spezialisten. Somit stufe ich diese Rituale als „fremd“ ein. Das Zerschneiden des Glases im jüdischen Ritual wie auch das Streuen der *Verdure* kommen nicht auf den protestantischen Darstellungen vor, womit keine Anknüpfungspunkte zum „Eigenen“ hergestellt werden.⁴⁵

Die Rituale aus Kanada und Guinea auf den beiden vorliegenden Kupferstichen sind diejenigen, die kaum Übereinstimmungen mit dem protestantischen Ritual aufweisen. Somit verbleiben die Rituale im Bereich des „Exotischen“. Durch die simple Gestaltung des Rituals und das Nichtvorhandenseins religiöser Spezialisten kommen sie hingegen dem in der *Préface* geschilderten Ideal einer natürlichen Religion nahe.⁴⁶ Diese Diskrepanz zwischen dem Bereich des „Exotischen“ und des „Idealen“ verdeutlicht die angebrachte Ritualkritik, die sich eben auch auf das „Eigene“ bezieht.

⁴⁵Ob ähnliche Traditionen, wie beispielsweise das Streuen von Getreide, im protestantischen Kontext dennoch üblich war, bleibt ungeklärt. Je nachdem wie diese Frage zu beantworten ist, werden das jüdische und/oder das parsische Ritual als „fremd“ oder „exotisch“ eingestuft.

⁴⁶Auch wenn dies bereits oben erwähnt worden ist, ist es wichtig zu betonen, dass sich diese Feststellung ausschliesslich auf die visuelle Darstellung bezieht. Der Text zeigt eine andere Seite des Rituals.

8 Todesrituale

8.1 Analyse ausgewählter Todesrituale

8.1.1 *Ceremonies funébres comme on les fait a Amsterdam & en plusieurs villes de la Hollande*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zu den [reformierten Begräbnisritualen](#),¹ die in Amsterdam wie auch in mehreren Städten Hollands praktiziert werden, teilt sich eine Doppelseite, beide im Querformat, mit den Begräbnisritualen, wie sie in Den Haag und anderen Städten Hollands üblich sind. Die beiden Kupferstiche sind mit „B. Picart invenit 1732“ signiert. Der Kupferstich zu Amsterdam vermittelt dem Bildbetrachtenden das Wissen, dass Verstorbene in einem dunkel abgedeckten Sarg mit einer Prozession von schwarz gekleideten Männern durch die Stadt geführt werden und dass dieses Geschehen Zuschauende anzieht.

Vom linken zum rechten Bildrand schreitet eine Prozession mit schwarz gekleideten Män-

¹Siehe [Abb. Faliu: 304-305]. Anmerkung: Im Untertitel wird die Pluralform verwendet.

nen umrahmt von eher hell gekleideten Zuschauern. Sie trennt den unteren Bildrand, eine Kopfsteinpflasterstrasse, vom oberen, einem grossen Gebäude, das fast das ganze Bild von rechts nach links ausfüllt. Das Bild wirkt durch die Dreiteilung in oben, Mitte, unten relativ symmetrisch. Hauptthema des monothematisch konzipierten Kupferstichs ist die Prozession.

Mit Ausnahme des rechten Bildrandes mitsamt den dort im Schatten stehenden Zuschauern sowie der Laterne und der Ecke eines Hauses setzt der Kupferstich durch seine Farbgebung klare Akzente und Grenzen: zwischen der hellen Umgebung, also der Kopfsteinpflasterstrasse und den Gebäuden am linken Bildrand mit den vorwiegend hell gekleideten Zuschauern und den im Gegensatz zu den schwarz gekleideten Männern und dem im Zusammenhang einer *Cérémonie funèbre* zu identifizierenden Sarg, der mit einem schwarzen Tuch bedeckt ist. Im Kupferstich dominieren die Akzente von schwarz und weiss, Nuancen dazwischen gibt es grösstenteils nur als Markierung von Schatten, nicht jedoch als eigenständige Farbgebung. Das Geschehen spielt tagsüber.

Die Ritualsequenz, die Picart darstellt, spielt mitten in einer grösseren Stadt, die anhand des Bilduntertitels als Amsterdam identifiziert werden kann. Gezeigt wird der unterste Teil eines Sakralgebäudes, dessen immense Grösse nur vermutet werden kann. An den beiden Bildrändern sind weitere Gebäude zu erkennen. Das Sakralgebäude ist als die *Nieuwe Kerk* zu identifizieren,² die neben dem *Paleis op de Dam* in Amsterdam steht. Somit können die neben der Kirche abgebildeten Gebäude als Teile des Königlichen Palastes interpretiert werden. Diesem wird jedoch bildkompositorisch keine Beachtung geschenkt.

Das Setting füllt das Bild fast vollständig aus, Himmel beispielsweise ist nicht zu sehen, und es ist sehr grossstädtisch angelegt. Ein Blick ins Innere dieser Gebäude wird dem Bildbetrachtenden nicht gewährt. Das ganze Bild stellt bebauten Raum dar, der keinen Platz für die Pflanzenwelt lässt. Aus der Tierwelt sind vier Hunde vertreten, die auf der rechten, schattigen Bildhälfte abgebildet sind. Nur einer der Hunde scheint der Prozession nachrennen zu wollen und bewegt sich von der linken beleuchteten Seite hin zur

²Vgl. *Stadsarchief Geemente Amsterdam*.

Prozession, wobei Kopf und Vorderpfoten bereits vom Schatten dunkel gefärbt sind. Im Hintergrund wird ein Pferd mit einer Peitsche angetrieben. Dies geschieht ebenfalls in die Richtung der Prozession, von links nach rechts. Es ist jedoch unklar, wohin die Reise führt.

Etwa die Hälfte der abgebildeten Personen nehmen aktiv an der Prozession teil, soweit erkennbar alles Männer mit Ausnahme eines Kindes, die andere Hälfte kann als Zuschauer bezeichnet werden. Letztere sind aufgrund ihrer Kleidung klar als Frauen, Männer wie auch Kinder auszumachen. Teilweise richten sie ihre Aufmerksamkeit auf die Prozession, teilweise jedoch sind sie auch mit dem Treiben des Pferdes, Spielen mit dem Hund oder dem Verkaufen von Zuckerwatte (?) beschäftigt oder sie sind miteinander im Gespräch. Die geschlechterspezifische Differenz zwischen Prozession und Zuschauenden wird durch die Kleidung und Bewegung verstärkt: Die prozessierenden Männer tragen alle die gleichen schwarzen Mäntel und Kopfbedeckungen, die meist stehenden Zuschauenden sind individuell gekleidet.

Richten wir unser Augenmerk auf die Prozession, bemerken wir neben dem bereits Erwähnten weitere Auffälligkeiten: Vier Männer führen die Prozession an. Ihnen folgen vierzehn Männer, die auf ihren Schultern einen grossen, scheinbar schweren Gegenstand tragen, der als Sarg mit einem schwarzen Tuch zu identifizieren ist. Dahinter schreitet mit gesenktem Kopf ein einziges Kind, ebenfalls schwarz gekleidet. Ihm folgen paarweise 26 Männer. Die ersten drei Paare richten ihren Blick nach vorne, weiter hinten in der Prozession lässt die Konzentration auf den Sarg nach, es scheint, dass die Männer miteinander ins Gespräch vertieft sind oder ihren Blick den Zuschauern zuwenden. Sie alle haben eine bestimmte Funktion in dieser Prozession inne, wie sich aus ihrer Kleidung schliessen lässt. Welche Funktion und welche Beziehung sie zum oder zur Verstorbenen gehabt haben, ist aus dem Bild nicht zu erkennen. Der Kupferstich vermittelt eine friedliche und entspannte Atmosphäre, in welcher, abgesehen vielleicht vom gesenkten Kopf des Kindes in der Prozession, weder von den prozessierenden Männern noch von den Zuschauern Emotionen gezeigt werden.

Im Kupferstich sind viele Details zu entdecken. Das abgebildete Ritual macht den Ein-

druck eines sehr strukturierten, gewohnten, ja fast täglichen Geschehens. Kurz zusammengefasst besteht die im Kupferstich festgehaltene *Cérémonie funèbre* in einer öffentlichen Prozession im Zentrum Amsterdams. Abgesehen vom schwarz bedeckten Sarg und der Ritualkleidung der prozessierenden Männer sind keine Ritualgegenstände zu sehen.

Bildinterpretation

Der Kupferstich auf der gleichen Seite unterhalb desjenigen zu Amsterdam, der mit dem Untertitel *Ceremonies funébres comme on les fait à la Haye, et en quelques autres villes de la Hollande*³ versehen ist, zeigt eine sehr ähnliche Szene. Das Geschehen, eine Prozession aus schwarz gekleideten Männern und Zuschauern, spielt ebenfalls mitten in der Stadt neben einem grossen Sakralgebäude. Neben verschiedenen Unterschieden in den Details der Kupferstiche fallen besonders zwei Differenzen auf: Im Unterschied zu Amsterdam wird in Den Haag für das Tragen des Sarges eine Kutsche, die von zwei Pferden gezogen wird, verwendet. Die andere Differenz bezieht sich auf die Bildkomposition: Dadurch, dass der Umzug im Vordergrund dargestellt ist und die meisten Zuschauer, die auch in Den Haag hell gekleidet sind, sich hinter den schwarz gekleideten Männer befinden, wird der Kontrast zwischen denjenigen, die im Ritual direkt beteiligt sind, den dunkel Gekleideten also, und denjenigen, die dem Ritual nur zuschauend beiwohnen, den hell Gekleideten, stärker hervorgehoben. Somit wird auch die Prozession selbst stärker akzentuiert und die einzelnen Ritualteilnehmer und ihre Körperhaltungen werden besser ersichtlich. Deutlich wird, dass sich die zwei Männer, die direkt hinter der Kutsche schreiten, durch ihre Körperhaltung und durch die vor das Gesicht gehaltenen Taschentücher Trauer ausdrücken. Die Männer hinter ihnen jedoch scheinen sich vielmehr auszutauschen, wenden sich nach vorne oder hinten, um ihre Gedanken auszutauschen. Von teilnehmender Trauer oder Andacht ist kaum etwas zu erkennen. Die ernsthafte Beteiligung am Ritual mit Konzentration, Trauer und Andacht, die der Bildbetrachtende für diese Art von Ritual erwarten könnte, ist somit nur marginal anzutreffen.

Die Formalität und Strukturiertheit des Rituals wird durch die Unkonzentriertheit der

³Siehe [Abb. Faliu: 304-305].

aktiv beteiligten Männer gestört und dessen Ernsthaftigkeit dadurch in Frage gestellt. Die *Cérémonie funèbre* wird eher als soziale Angelegenheit denn als ein religiöses, ernst zu nehmendes Ritual wahrgenommen. Dies könnte als mögliche Ritualkritik interpretiert werden.

Im Text werden die Rituale der verschiedenen protestantischen Richtungen beschrieben. Er geht neben der religiös bedingten und der geographischen Diversität auch auf die Vielfalt der Rituale ein: Vom Ablauf des Rituals und der aktiv Involvierten, vom Verschliessen der Türen und der Fenstern im Haus des Verstorbenen, vom Leidmahl über die Regulierung und Annocierung der Kondolenzzeiten bis hin zur Trauerbekleidung.⁴ Zum ausgewählten Kupferstich beschreibt der Text:

*Pour ce qui est du convoi, il est fixé en quelques endroits à vingt-quatre personnes, toutes vêtues de noir, qui sont des parens & des amis choisis du défunt.*⁵

8.1.2 *Le convoi funèbre [catholique]*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich im Kapitel zum Katholizismus mit dem Untertitel *Le convoi funèbre* nimmt die obere Hälfte einer Doppelseite ein. Darunter sind zwei Bilder mit den Titel *Le corps exposé dans le chœur* und *On jette l'eau benite sur le corps apres qu'on la descendu dans la fosse*.⁶ Die drei Kupferstiche sind mit „B. Picart sculp. dir. 1724“ signiert. Der Kupferstich vermittelt den Betrachtenden, dass bei einem katholischen Begräbnisritual eine Prozession veranstaltet wird, bei welcher verschiedenste Akteure – Kinder, junge Erwachsene, Erwachsene in verschiedenen spezifischen Ritualgewändern und mit

⁴Siehe zur Trauerbekleidung auch die Kupferstiche *Deuil de Zurich*, *Deuil d'Augsbourg*, *Deuil des Frisonnes*, *Deuil de Sardam* [Abb. Faliu: 306].

⁵CCR, *Protestans*, Bd. 3, 1733: 378.

⁶Siehe [Abb. Faliu: 262-263].

Ritualgegenständen – in einer Prozession durch die Stadt hin zu einem Sakralgebäude ziehen und einige Zuschauer dieses Geschehen beobachten.

Die Prozession führt vom linken Bildhintergrund nach rechts und von da auch wieder nach links in den Bildvordergrund und endet beim Eingang eines Sakralgebäudes. Im Hintergrund sind weitere, verschiedenartige Gebäude zu sehen: zuhinterst ein Sakralgebäude mit Kuppeldach, weiter vorne ein stattliches Gebäude sowie ein weiteres Haus, in welchem ein Wirtshaus oder Geschäft, erkennbar am Aushängeschild, untergebracht ist. Vor diesen Bauwerken sind die Menschen abgebildet.

Es werden unterschiedliche Farbakzente gesetzt, von weiss über verschiedene Nuancen bis zu schwarz: Teile der Prozession sowie das Sakralgebäude im Hintergrund und das Wohn- oder Geschäftshaus im Vordergrund sind hell beleuchtet. Andere Teile der Prozession hingegen werden durch ihre Dunkelheit hervorgehoben wie auch das Sakralgebäude im Vordergrund. Die Farbakzente beziehen sich also nicht auf bestimmte Bildelemente wie Prozession, Sakralgebäude, Zuschauer usw., und lassen das Bild dadurch eher ungeordnet und unstrukturiert erscheinen, obwohl es vom Geschehen her strukturiert ist.

Den Raum auf dem Bild teilen sich prozessierende Menschen, Zuschauer sowie Gebäude. Die Kopfsteinpflasterstrasse ist ganz am unteren Bildrand sichtbar. Vom Himmel sieht man in der Mitte des Bildes einen kleinen Ausschnitt. Das Ritual findet tagsüber statt: Menschen wie Gebäude werfen nur kleine Schatten. Pflanzen sind, in der grossstädtischen Umgebung von Paris, sehr undeutlich lediglich am Horizont hinter dem Stadtrand angedeutet. Ein Hund spaziert zwischen den Zuschauern. Sein Blick ist auf ebendiese gerichtet und nicht auf die Prozession. Ein weiterer Hund steht vor den Zuschauern vor dem vorderen Sakralgebäude und schaut zur Prozession.

Zuschauer wie Prozessierende sind unterschiedlichsten Alters. Die Zuschauer sind beiderlei Geschlechts, bei den prozessierenden Menschen ist dies nicht ganz klar auszumachen, insbesondere bei den Kindern nicht. Mehrheitlich scheinen jedoch Männer dabei zu sein. Die Zuschauer sind individuell gekleidet. Die Menschen in der Prozession tragen gruppenweise einheitliche Kleidung: Einer Gruppe von Kindern in dunkler Unterkleidung und hellem Übergewand und mit Fackeln in der Hand folgt eine Gruppe mit kleineren

Kindern, ebenfalls mit Fackeln und dunkeln Gewändern. Danach schreitet eine grössere Gruppe Erwachsener in hellen Übergewändern und dunklen Untergewändern, ähnlich der ersten Kindergruppe, ausgestattet mit Fackeln und Liederbüchern. Hinter ihnen folgen vier Männer, die den Sarg tragen und von Kindern begleitet werden. Hinter ihnen schreiten Erwachsene und Kinder in schwarzen Mänteln und Hüten. Ihnen wiederum folgt eine Gruppe mit unterschiedlicher, jedoch durchgängig heller Kleidung. Die am Ritual direkt Beteiligten übertreffen die Zuschauenden zahlenmässig um ein Vielfaches. Fast jeder, so vermittelt es der Kupferstich, hat eine Funktion im Ritual inne.

Neben dieser Vielfalt der Prozessierenden in Alter, Kleidung und Attribute, und somit auch in Funktion, springen weitere Details ins Auge: Die Blicke der Prozessierenden gehen nur teilweise nach vorne, viele sind abgewandt vom eigentlichen Geschehen und den Zuschauern oder anderen Mitprozessierenden zugewandt. Ein Kind zieht an der Kleidung eines anderen, ein anderes Kind sieht nach dem Sarg oder nach dem Hund. Die mit Liederbüchern Ausgestatteten sind teilweise in die Noten vertieft, andere scheinen lauthals auswendig zu singen. Einer lässt den Kopf hängen, wie es scheint nicht als Zeichen der Trauer, sondern eher aus Müdigkeit. Auch bei den hinteren Gruppierungen sind die Köpfe partiell einander zugewandt, als sprächen die Menschen miteinander. Bei den Zuschauern scheint die Aufmerksamkeit viel eher auf Trauer, Kondolenz und Beteiligung am Ritual gelenkt zu sein, mit Ausnahme zweier Jugendlicher, die auf eine Anhöhe des Sakralgebäudes klettern.

Der Kupferstich vermittelt in Bezug auf die Strukturiertheit des Rituals einen hybriden Eindruck. Einerseits ist das Ritual durch die verschiedensten Funktionen der Teilnehmenden äusserst formal und strukturiert. Hingegen vermitteln die durchmischte Bildkomposition in Raumgestaltung und Farbakzentuierung sowie die Unkonzentriertheit der Prozessierenden Unordnung und Unstrukturiertheit.

Bildinterpretation

Die Darstellung spielt im katholischen Raum ab. Sowohl die Biographien Picarts und Bernards als auch die religionspolitische Situation in den Niederlanden zeigen, dass die

Beziehung zwischen den Calvinisten und den Katholiken komplex und nicht konfliktfrei ist. Im Kupferstich werden folglich Rivalen dargestellt. Da die katholischen Rituale in Amsterdam nicht in der Öffentlichkeit ausgeführt werden konnten,⁷ kannte das intendierte erste Zielpublikum der *Cérémonies et coutumes religieuses* das Ritual nicht aus eigener Erfahrung. Dies stellt in Bezug auf eine kritische Haltung Fragen, welche im anschließenden Vergleich beantwortet werden sollen.

Je zwei Kupferstiche vor und nach dem oben beschriebenen Kupferstich befassen sich ebenfalls mit dem Umgang mit Verstorbenen. Wie die oben bereits genannten Untertitel besagter Kupferstiche verdeutlichen, handelt es sich um fünf unterschiedliche Szenen. Daher werden die einzelnen Kupferstiche nicht einzeln beschrieben, sondern auf Auffälligkeiten hin untersucht, die sich in obiger Beschreibung gezeigt haben: auf Verwendung von Ritualgegenstände hin, auf Hierarchien, die durch Ritualkleidung gekennzeichnet werden, auf Ordnung und Unordnung, auf Strukturiertheit und Unstrukturiertheit, auf Art der Beteiligung am Ritual hin.

Nicht alle vier Kupferstiche weisen diese Besonderheiten jeweils im gleichen Masse auf. Abgesehen von der Szene, wo der Sarg in der Kirche beerdigt wird, werden überall Ritualgegenstände, insbesondere Fackeln, eingesetzt. Auf allen vier Bildern sind Personen mit verschiedener Ritualkleidung dargestellt, die sich von der Alltagskleidung anderer Personen unterscheiden. Somit ist auf jedem Bild eine gewisse Hierarchisierung der aktiv Beteiligten im Ritual gegeben. Interessanterweise sind die Lichtverhältnisse und die Wahl der Farbakzente bei allen Kupferstichen nicht so gewählt, dass sie das Wichtigste des Rituals (beispielsweise die Eucharistieszene oder die Grube) deutlich hervorheben. Dies vermittelt eher einen unstrukturierten Eindruck. Diese Beobachtungen unterstreichen die vorletzte genannte Auffälligkeit: die Art der Beteiligung der dargestellten Personen im Ritual. Während jeweils Personen dargestellt sind, die – so scheint es – voller Konzentration auf die Aktivitäten des Rituals gerichtet sind, sei es beispielsweise auf das Lesen der Messe oder das Zuschütten der Grube, so sind auf jedem Bild auch Personen erkennbar, deren Fokus auf anderweitige soziale Kontakte oder sonstige eigene Beschäf-

⁷Vgl. Hunt et al., 2010a: 83.

tigungen gerichtet ist. Obgleich Beispiele auf allen vier Bildern genannt werden könnten, geschieht dies am ausdrücklichsten auf dem Bild mit dem Untertitel *Le corps exposé dans le chœur*, wo vorwiegend Männer in Ritualkleidung abgebildet sind und die gewöhnlichen Menschen nur am Rande erscheinen. Neben einigen Männern, die miteinander plaudern, scheinen andere, insbesondere auf der rechten Seite in der hinteren Bankreihe, sogar ein Nickerchen zu machen. Die eigentlich starke Formalisierung des Rituals, ausgedrückt einerseits durch die fünf sich unterscheidenden Sequenzen auf einzelnen Kupferstichen und andererseits durch die Ausdifferenzierung verschiedenster Rollen im Ritual, gekennzeichnet durch unterschiedliche Ritualkleidung, wird dadurch hinterfragt und kritisiert. In drei Kapiteln,⁸ das heisst in aller Ausführlichkeit, wird einerseits auf die katholischen Jenseitsvorstellungen,⁹ andererseits auf die einzelnen Riten des Todesrituals eingegangen. Ausserdem werden intrakonfessionelle Positionen historisch eingeordnet. Aus dem Text erfährt man, dass solche Prozessionen in Paris – also der Herkunft Bernards und Picarts – üblich sind, was die Identifizierung der einzelnen am Ritual beteiligten Gruppen ermöglicht:

*On y voit des enfans de l'Hospital à la tête du Convoi, tous un Cierge allumé à la main, le Port-Croix suit, & le Clergé après lui, tous portant des Cierges allumés. Le Celebrant marche le Dernier, immédiatement devant le corps.*¹⁰

An verschiedenen Stellen fliesst explizit die protestantisch geprägte Ansicht des Autors mit ein. So schliesst das Kapitel zu *Les ceremonies funebres* mit folgendem Statement: *Les Ecclésiastiques Protestants n'ont pas crû devoir suivre ces usages.*¹¹

⁸Es fällt auf, dass zum Todesritual der Katholiken mehrere Kapitel abgedruckt sind. So heissen die Überschriften *Suite de ce qui se pratique à l'égard du chretien en état de mort*, *Les ceremonies funebres*, *La benediction du cimetiere* und *Ceremonies qui concernent la sepulture*.

⁹Hier wird im Text mit den Vorstellungen der *Indiens Orientaux* sowie dem Alten Ägypten verglichen!

¹⁰CCR, *Catholiques*, Bd. 1, 1723: 112-113.

¹¹CCR, *Catholiques*, Bd. 1, 1723: 115.

8.1.3 *Les Acafoth ou les sept tours, autour du cercueil [des juifs]*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Das Begräbnisritual der portugiesischen Juden¹² ist auf einer Seite auf zwei Kupferstichen festgehalten: oben ein Stich mit dem Untertitel *Les Acafoth ou les sept tours, autour du cercueil*¹³ und unten einen betitelt mit *Les assistans jettent de la terre sur le corps*.¹⁴ Es ist anzunehmen, dass beide zusammengehören und chronologisch aufeinander folgen; Erst wird der Sarg umrundet, dann in die Grube versenkt. Auf beiden Bildern ist die Bahre des Sarges abgebildet. Bei der Analyse wird auf den oberen Kupferstich fokussiert und danach der untere als Vergleichsbild herangezogen. Die Kupferstiche sind mit „B. Picart delineavit 1723“ signiert. Auf den ersten Blick erkennen die Bildbetrachtenden, dass beim jüdischen Begräbnisritual ausschliesslich Männer anwesend sind, viele davon vertieft in ein Buch. Sie gehen um ein Objekt herum. Das Ritual findet in einem Gebäude statt.

Grob kann dieser Kupferstich horizontal in drei Ebenen geteilt werden: unten ein wohl hölzernen Boden, in der Mitte eine relativ homogene Ansammlung von Männern, erkennbar an ihren Hüten. Oben ist eine Wand sichtbar mit zwei grossen, hohen Fenstern, die auf eine hohe Decke schliessen lassen. Etwas rechts der Mitte hängt ein Bild eines Totenkopfes, oben und unten ist Text angebracht.¹⁵ Unterhalb des Totenkopfes ist eine

¹²Aus dem Kupferstich, Untertitel sowie Text wird nicht klar, ob es sich um die sephardischen oder aschkenasischen Juden handelt. Aus der Darstellung der Kleidung der dargestellten Personen (insbesondere diejenige des Rabbi) mit den Hochzeitsdarstellungen der beiden jüdischen Traditionen, könnte sich die Vermutung nahelegen, dass es sich hier um eine Darstellung der portugiesischen Juden handelt. Der Text auf dem Kupferstich in portugiesischer Sprache wie auch die Identifizierung des Ortes der unteren Darstellung als Beth Haim (Oudekerk aan de Amstel) können diese Annahme eindeutig bestätigen.

¹³Der Kupferstich ist mit *Acafoth* betitelt: Interessanterweise erscheint diese Schreibweise fast ausschliesslich in Zusammenhang mit Picarts Kupferstichen. Die gängigere Schreibweise wäre „Hakkafot“, hebräisch für „Umzüge“.

¹⁴Siehe [Abb. Faliu: 202].

¹⁵Der in Majuskeln geschriebene Text oberhalb des Totenkopfes lautet: *Feitano anno 5465 sendo David Espinoza Gatela Admenistrador*, und unterhalb: *Caridade escapa de morte*. Übersetzt werden kann der Text mit: „Gemacht im Jahr 5465 (1705), als David Spinoza Administrator Gatela war“; und unterhalb: „Die Nächstenliebe entkommt dem Tod.“ Wer dieser David Spinoza war und wo er gewirkt hat, konnte nicht ausfindig gemacht werden.

Abbildung eines Gebäudes mit drei Türmen erkennbar.

Eine Lichtquelle beleuchtet die Szene von der linken Seite her. Ein Teil der Männer ist hell beleuchtet, andere sind im Schatten. Durch die Fenster ist erkennbar, dass das Ritual tagsüber stattfindet. Der Blick auf den Sarg, aufgebahrt auf einem hölzernen Gestell und bedeckt mit einem schlichten Tuch, wird von den Männern ziemlich verdeckt. Auch wenn etwas Licht auf den Sarg fällt, so wird er dadurch dennoch nicht akzentuiert. Aus den Blicken der Männer ist die Umrundung des Sarges erkennbar: die Mehrheit der Körper und Blicke ist auf diese Umrundung gerichtet. Einige schauen jedoch auch in eine ganz andere Richtung: zum Nachbarn oder auch aus dem Bild heraus.

Die für die Bildanalyse interessanteste Ebene ist die mittlere, die im Folgenden genauer beschrieben und analysiert wird. Etwas über dreissig Männer sind anwesend. Fast alle tragen ähnliche Kleidung: knielange Röcke und Mäntel, eng anliegende Strümpfe, schwarze Schuhe und Hüte. Sie tragen ihr Haar lang. Einer hingegen trägt Hosen (erkennbar an den Falten) und einen langen Mantel. Zudem hat er eine Brille auf. Durch die Kleidung kann vermutet werden, dass es sich hier um einen religiösen Spezialisten handelt. Im Ritual selbst jedoch scheint er keine spezifische Rolle innezuhaben.¹⁶ Etwa ein Dutzend Männer gehen um einen Sarg herum, der auf einer Bahre steht. Wie viele genau den Sarg umrunden, ist nicht ersichtlich, da weitere Männer hinten, rechts und links im Raum versammelt sind und sich mit den anderen auf der Darstellung vermischen. Acht Männer, die auf der dem Bildbetrachter zugewandten Seite gehen, halten in ihren Händen eine Tafel. Einige sind mehr oder weniger vertieft in den Text darauf, der jedoch für die Bildbetrachtenden nicht lesbar ist. Zwei dieser Männer hingegen schauen nicht auf ihre Tafel, sondern aus dem Bild heraus zum Bildbetrachter. Neben dem bereits erwähnten religiösen Spezialisten, und den zwei Männern, die direkt aus dem Bild heraus zum Bildbetrachter blicken, fallen drei weitere Männer auf: Am linken Bildrand scheint ein etwas älterer Herr zusammenzusinken und sich gerade noch auf eine Bank hinsetzen zu können. Die zwei Personen rechts und links von ihm kümmern sich um ihn und halten ihm ein Taschentuch hin. Eine weitere Person, ganz aussen links dar-

¹⁶Im Gegensatz dazu hat der Rabbi im dargestellten Beschneidungs- wie auch im Hochzeitsritual eine aktive, spezifische rituelle Rolle inne.

gestellt, scheint neugierig geworden zu sein und klettert hoch, um sich einen Blick auf den zusammenfallenden Mann zu erhaschen. Dadurch ragt sie über die anderen Männer hinaus. Ebenfalls am linken Bildrand steht eine Gruppe von drei Männern, durch dunkle Farbgebung sowie durch die Bildkomposition etwas separiert. Einer davon hält ein Buch – und keine Tafel wie die anderen Männer – in den Händen.¹⁷ Zwei Männer auf der rechten Bildseite, die nebeneinander vor dem Sarg nach rechts schreiten, ergeben eine bemerkenswerte Szene: Der kleinere von ihnen schaut aus dem Bild heraus; mit beiden Händen hält er eine Tafel. Der Grössere, hinter ihm, schaut ihm über die Schulter und greift mit seiner linken Hand die Tafel, die der andere fest in der Hand hält.

Die hier genannten ausgewählten Szenen und die in ihre Tafel vertieften, konzentrierten Männer ergeben eine atmosphärische Mischung aus Andacht und Anteilnahme an einem Ritual für einen Verstorbenen, aber auch Teilnahmslosigkeit und „einfach das Ritual abhalten“. Das Ritual scheint dadurch nicht mehr stimmig zu sein. Es stellt sich ausserdem die Frage, weshalb der Mann auf der linken Seite zusammengesunken ist: aus Trauer, oder hat es andere Gründe? Auffallend ist auch die Konzentration der Männer auf die Tafel: Die Männer – auch der religiöse Spezialist – scheinen die Gebete nicht auswendig zu können.

Bildinterpretation

Im Text wird von zehn ausgewählten Personen gesprochen (also einem Minjan) und weiteren dafür qualifizierten Personen, die den Sarg sieben Mal umrunden und dabei zu Gott für die Seele des Verstorbenen beten. Diese Beschreibung passt zur Darstellung und unterstreicht somit die Behauptung, dass dieser Kupferstich *a été faite d'après nature*. Dieses Ritual, so der Text, wird in Holland praktiziert.

Der zweite Kupferstich auf der Seite zeigt die Fortsetzung draussen mit dem Hinunterlassen des Sarges in die Erde. Der Ort wird mit *Ouderkerk* an der Amstel identifiziert.¹⁸ Verschiedene Elemente des oberen Kupferstichs sind auch auf dem unteren ersichtlich:

¹⁷Die anderen sind mit dem Rücken zum Bildbetrachter dargestellt und somit nicht erkennbar, ob sie ebenfalls ein Buch in den Händen halten.

¹⁸Vgl. von Wyss-Giacosa, 2006: 99.

Wiederum sind vor allem Männer erkennbar, nur ganz am linken Bildrand ist eine Frau abgebildet; ebenfalls die Bahre, obgleich ohne Sarg, nur das Tuch, welches oben den Sarg bedeckt, ist lose darauf gelegt. Einige der Männer, auffallend durch ihre charakteristischen Gesichter, sind oben wie unten dargestellt. Vier Männer halten ein Buch; vermutlich wird auch bei dieser Ritualsequenz gesungen und gebetet. All diese Elemente unterstreichen die These, dass die beiden Kupferstiche zusammengehören und in einem engen chronologischen Ablauf zu platzieren sind.

Das Ritual auf dem unteren Kupferstich spielt draussen vor der Stadt. Im Hintergrund sind einige Gebäude und Kranen, wohl ein Hinweis auf ein Gewässer in der Nähe, zu sehen. Die Anwesenden gruppieren sich um ein Grab herum, wobei nur diejenigen, die gleich um die Grube herum stehen, sich auch für diese zu interessieren scheinen. Diejenigen in den hinteren Reihen plaudern mit ihren Nachbarn oder halten ein Buch vor sich. Ein deutliches Interesse für das Ritual ist bei den meisten kaum zu erkennen. Aktiv handeln sieben Personen: Mit Schaufel oder von blossen Händen schaufeln sie Erde ins Grab. Neben der Bahre sind zwei Schaufeln abgebildet, die keiner verwendet. Auch bei den Anwesenden halten ein paar eine Schaufel, ohne diese zu benützen. Die oben bemerkte Teilnahmslosigkeit ist folglich auch auf dieser Darstellung ersichtlich.

8.1.4 *Ceremonie funèbre des peuples qui habitent aux environs du fleuve Orenoque*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zur *Cérémonie funèbre* am Fluss *Orenoque* teilt sich eine Seite mit dem Kupferstich zum Begräbnisritual, welches gemäss Picart in Brasilien praktiziert wird.¹⁹ Die beiden Kupferstiche sind mit „B. Picart sculp. dir. 1721“ signiert. Der obere Kupfer-

¹⁹Siehe [Abb. Faliu: 70].

stich vermittelt dem Bildbetrachtenden das Wissen, dass am Fluss *Orenoque* die Skelette geschmückt in einer offenen Hütte aufgehängt werden. Für alles, was vorher oder nachher geschieht, gibt das Bild Anhaltspunkte und keine eindeutigen Antworten, sondern überlässt dies der Phantasie des Bildbetrachtenden, respektive verlangt nach einer genaueren Bildanalyse.

Im Kupferstich ist eine Diagonale angedeutet, welche von der dunklen hinteren, rechten Seite zur beleuchteten vorderen, linken Seite führt. Das zentrale Geschehen spielt im mittleren wie im rechten Vordergrund, wobei vier lebendige Menschen wie drei Skelette beteiligt sind. Die restlichen circa zwanzig Personen, meist paarweise angeordnet, sind um einiges kleiner im Hintergrund dargestellt. Zwei Farbakzente sind deutlich gesetzt: Zum einen sind die Frau mit Kind sowie zwei aufgehängte Skelette vorne links hell beleuchtet und heben sich von der dunklen Hinterseite der Hütte deutlich ab. Zum anderen sind die zwei Männer, welche ein Skelett tragen, farblich akzentuiert. Der vordere Mann, der rückwärtsgeht, und die Beine des Skeletts, die er hält, sind hell beleuchtet. Der hintere Mann trägt den Oberkörper des Skeletts, beide sind dunkel abgebildet.

Das dargestellte Ritual findet in einem ländlichen Setting statt: Um den Fluss *Orenoque* sind einfach Hütten gebaut, zum Teil auf kleinen Hügeln, die aus der Landschaft hervortreten. Weitere Hütten befinden sich auf den Bäumen, die – so scheint es – im Fluss stehen. Mithilfe einfacher Boote und Leitern können diese Baumhütten erreicht werden. Die Hütten bestehen aus Pfählen, Brettern und Strohdächern. In einer Baumhütte und in einer, die auf dem Boden steht, sind je zwei Menschen abgebildet. Zur Baumhütte sind zwei weitere Menschen unterwegs. Die Hütten an Land wie auch auf den Bäumen scheinen ausreichend für mehrere Menschen Platz zu bieten. Vor der Hütte im Vordergrund stehen eine Frau und ein Kind. In der Hütte selbst sind ausser zwei geschmückten, aufgehängten Skeletten keine weiteren Ausstattungsgegenstände dargestellt.

Der dargestellte Raum ist durch die unbebaute Landschaft bestimmt: durch den Fluss *Orenoque*, das Flussufer, das im Vordergrund eher flach ist, die Landschaft, die sich weiter hinten zu kleinen, jedoch hohen Hügeln entwickelt, die am Horizont zu Bergen werden. Dargestellt sind alleinstehende Bäume und Bäume in Gruppen. Direkt am Fluss-

sufer wächst deutlich erkennbares Gras. Trotz der sehr ländlichen Umgebung sind keine Tiere auf dem Kupferstich zu erkennen.

Das Geschehen findet tagsüber statt, längere Schatten weisen auf Vormittag oder Nachmittag hin. Das Bild zeigt unterschiedliche Szenen. Ob und wie diese Szenen zusammengehören und ob sie sich alle oder teilweise auf die *Cérémonie funèbre* beziehen, bleibt der Phantasie des Bildbetrachtenden überlassen. Der Kupferstich lässt verschiedene Erzählweisen zu. Graben die zwei Männer in der Mitte des Bildes eine Grube zur Bestattung des Verstorbenen? Oder bauen sie etwas? Fischen die zwei Personen links oben mit einem Netz, oder übergeben sie einen Verstorbenen dem Fluss? Dienen die Baumhütten als Behausungen oder für rituelle Zwecke? Da die dargestellten Hütten keinen Keller haben, der Graben, den die Männer ausheben, also nicht für einen Hausbau gedacht sind, gehe ich davon aus, dass die Grube für die Beerdigung von Verstorbenen sein könnte. Da bei den anderen Szenen direkte Verweise in Bezug auf den Umgang mit Verstorbenen fehlen, schliesse ich daraus, dass sie Alltagsszenen darstellen und Hintergrundwissen zum Leben der Menschen am Fluss *Orenoque* liefern. Den Betrachtenden wird gezeigt, wie ihre Transportmittel aussehen, ihre einfachen Boote, wie sie durch Fischen Nahrung beschaffen, wo sie wohnen, nämlich in Hütten, an Land und auf Bäumen usw.

Folgt man dieser Erzählweise, so beteiligen sich vier Männer aktiv am Ritual. Zwei Männer tragen ein Skelett, zwei Männer graben eine Grube. Zwei weitere Personen, eine Frau und ein Kind, stehen unmittelbar neben den zwei aufgehängten Skeletten. Die Funktion der Frau und des Kindes jedoch bleibt für den Bildbetrachtenden unklar. Die weiteren achtzehn abgebildeten Personen widmen sich dem Alltagsgeschehen. Alle Personen sind vollständig nackt dargestellt. Abgesehen von der Frau und dem Kind handelt es sich, soweit erkennbar, ihrem Körperbau nach zu urteilen um Männer. Aufgrund der Nacktheit aller lassen sich spezifische Funktionen im Ritual einzelner Personen nur durch ihre aktiven Handlungen erahnen. Die Frau trägt ihre Haare zu einem Knoten gebunden und ziert ihre Ohren mit Schmuck. Sie wendet ihren Blick aus dem Bild heraus den Betrachtenden zu. Frau und Kind könnten von ihrer Bildposition als Zuschauer interpretiert werden. Ihre Blicke gehen jedoch weder zu den aufgehängten Skeletten, den Skelett tragenden

Männern oder den Grube grabenden Männern, sondern ausdrücklich in die gegengesetzte Richtung.

Die in der Hütte aufgehängten Skelette sind mit Federschmuck am Schädel und den Füßen dekoriert. Über den genauen Umgang der Toten und Ablauf des Rituals kann der Bildbetrachtende nur Vermutungen anstellen. Vielleicht werden sie zuerst in der Grube beerdigt, nach einer bestimmten Zeit wieder ausgegraben, in eine Hütte getragen und, mit Federschmuck dekoriert, dort aufgehängt. Die Gesichter der im Ritual beteiligten Personen drücken keine erkennbaren Emotionen aus. Der Gesichtsausdruck der Frau, der für den Bildbetrachtende am besten erkennbar ist, kann als neutral beschrieben werden. Dieses Geschehen spielt mitten im Alltag, und nur eine kleine Gruppe kümmert sich um die Verstorbenen, während die anderen alltäglichen Beschäftigungen nachgehen – der Umgang mit Toten ist folglich ein Teil des Alltags.

Bildinterpretation

Bei diesem Beispiel sehen europäische Bildbetrachtende ein Ritual inmitten eines Alltagsgeschehens, das in einer ihnen völlig fremden Welt geschieht. Abgesehen von der Grube für die Verstorbenen sind die Bildelemente unbekannt und werfen verschiedenste Fragen auf. Die aufgehängten Skelette und auch die Nacktheit der abgebildeten Personen erscheinen als exotisierende Faktoren im Kupferstich zu *Orenoque*. Das Ritual wird sehr formlos dargestellt: ohne bestimmte Ritualkleidung der aktiv beteiligten Personen, ohne Ritualgegenstände – abgesehen vom Federschmuck bei den Skeletten – und ohne grosses Aufsehen. Es findet mitten im Alltagsgeschehen statt, ohne Zuschauende.

Drei Bilder bieten sich in unterschiedlicher Weise als Vergleichsbilder an: die Bilder vor und nach dem oben beschriebenen Kupferstich: *Danse des sauvages de Paria autour des mourans, et leurs ceremonies funebres* und *Ceremonie funebre des Bresiliens* sowie die visuelle Vorlage des Kupferstichs zu *Orenoque* von Theodore de Bry.

Neben weiteren Bildelementen auf den jeweiligen Bildern, dem Tanz um die Toten auf Paria und einem Ritual in Brasilien, bei dem der Sterbende oder Verstorbene in einer Hängematte liegt und ein Ritual mit einem Ritualgegenstand durchführt wird, ist auf

beiden Bildern eine Grube zentral, in die ein Verstorbener von jeweils zwei nackten Männern hineingelegt wird. Um beide Gruben stehen weitere Personen, alle unbekleidet. Vor allem die Frauen um die Grube zeigen auf beiden Bildern Emotionen, die als Trauer interpretiert werden können. Das Zeigen von Emotion ist im Kupferstich zu *Orenoque* nicht zu erkennen.

Ein Kupferstich von Theodore de Bry war offensichtlich die visuelle Vorlage für Picart. Somit knüpfte Picart also an eine bereits verbreitete Bildtradition an, die im visuellen Gedächtnis seiner Zeitgenossen verankert war. Bernard Picart übernahm von der Vorlage überwiegend die Bildkomposition, wenn auch spiegelverkehrt, sowie die Blickrichtungen und Körperhaltungen der dargestellten Personen. In der kolorierten Fassung von de Brys Abbildung erscheint die Landschaft, die Inseln und Bäume im Fluss *Orenoque*, deutlicher. Das Licht-Schatten-Spiel, durch das Picart die Richtung des getragenen Skeletts hervorhebt, ist bei de Bry nicht ersichtlich. Die markanteste Differenz zwischen de Bry und Picarts Bilder jedoch besteht in den bei de Bry dargestellten Europäern respektive in deren Fehlen bei Picart. Fünf europäische Entdecker stehen bei de Bry auf der rechten Seite des Bildes. Ihre Blicke gehen neugierig in alle Richtungen und begutachten die nackten Wilden. Im Gegensatz zu jenen sind die Europäer bekleidet und bewaffnet. Durch die Kolorierung werden die roten, blauen und gelben Kleidungsstücke und die Waffen noch stärker betont und somit wird ein grösserer Gegensatz zwischen europäischen „Zivilisierten“ und nackten „Wilden“ geschaffen. Picart streicht die Europäer ersatzlos. Auf seinem Kupferstich sind nur Menschen, die beim Fluss *Orenoque* wohnen, dargestellt und keine Beobachter von aussen. Er reduziert dadurch die Spannung zwischen den „Zivilisierten“ und den „Wilden“ und schwächt dadurch das Element der Exotisierung deutlich ab.²⁰

Im Text werden unterschiedliche Begräbnisrituale erwähnt, die von drei verschiedenen Völkern rund um den Fluss *Orenoque* praktiziert werden. Das erste Ritual beschreibt die Situation auf dem Kupferstich: Nachdem die Fäulnis das Fleisch der Kadaver aufgefres-

²⁰Vgl. dazu auch die Kupferstiche von de Bry und Picart *Un des rois de la Floride, consultant un magicien, avant que de marcher à l'ennemi* [Abb. Faliu: 54.]. Vgl. Veldman/Richards, 2007/2008: 108.

sen hat, werden die Skelette in den Hütten aufgehängt und mit Federn und Halsketten geschmückt. Von weiteren Ritualsequenzen – wie oben in der einen Erzählweise vermutet – wird nichts berichtet.

Das Ritual der *Arvaques*, die südlich des *Orenoque* leben, wird für den europäischen Leser nicht weniger exotisch und abstossend gewirkt haben: Da nämlich wird aus den Knochen der Häuptlinge Pulver gemacht, das die Frauen und Freunde der Krieger in ihr Getränk schütten, um sie auf diese Weise in ihren Eingeweiden zu bestatten.

*De tels usages persuadent que l'amitié doit être violente: mais les sauvages ont leurs bienseances comme nous les notres, & l'on fait assés la distance qu'il y a entre elles & l'amitié.*²¹

Zum einen wird hier ein Vergleich zu der eigenen Kultur gemacht: Beide Kulturen kennen ihre eigenen Anstandsregeln, zum anderen wird die „gewalttätige“, sehr abschreckend wirkende Praxis mit einem ehrenvollen Grund versehen.

Die dritte Gruppierung, die im Text erwähnt wird, veranstaltet ein grosses Fest nach dem Tod ihres *Chefs*, das bis zur Betrunkenheit geführt wird, während eine der Frauen des Verstorbenen ihrer Trauer und ihrem Schmerz öffentlich Ausdruck verleiht. Gefangene und Sklaven werden mit dem Verstorbenen in die andere Welt geschickt, um ihm dort weiterhin zu dienen. Trotz der fremden Praktiken kann der europäische Leser im letzten Satz zu den Todesritualen wieder Bekanntes finden: *Ils croient un Paradis pour les gens de bien & un Enfer pour les méchants.*²²

²¹CCR, *Religion de l'Amérique*, Bd. 3, 1723: 118.

²²CCR, *Religion de l'Amérique*, Bd. 3, 1723: 118.

8.1.5 *Convoi funèbre des peuples du Canada*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum *Convoi funèbre* in Kanada ist auf einer Seite unterhalb des Kupferstichs zu Festlichkeiten rund ums Todesritual abgedruckt.²³ Diese Kupferstiche sind mit „B. Picart del. 1723“ signiert.

Durch diesen Kupferstich erfahren die Bildbetrachtenden, dass in Kanada die Verstorbenen in geflochtenen Särgen auf vier Pfählen aufgebahrt werden und das Ritual aus einer Prozession von tanzenden Frauen und Männern besteht.

Die genannte Prozession dominiert das Bild: Sie führt vom rechten unteren Bildrand nach links in die Mitte des Bildes, wo sie einen Bogen macht und wiederum nach rechts hinten führt. Vor der Prozession stehen in weiterführender Linie vier Pfähle von fast doppelter Grösse wie die dargestellten Menschen. Ebenso stehen Bäume und weitere Pfähle mit Körben drauf in dieser leicht nach rechts oben führenden horizontalen Linie. Abgesehen vom Baum ganz links aussen ist das Bild durch horizontale Linien symmetrisch strukturiert.

Die Menschen im hinteren Teil der Prozession werden durch ihre Grösse hervorgehoben. Vorne wie hinten heben sich die hell gekleideten, hellhäutigen Menschen durch Schatten, Büsche oder Berge von dem etwas dunkleren Hintergrund ab. Die Farben im Kupferstich sind allgemein sehr hell gewählt, dunkle Stellen gibt es nur als Schatten von Menschen und Büschen oder beim Baum ganz links aussen.

Das Ritual findet ausserhalb jeglicher Zivilisation statt. Ausser den einfachen Begräbnisstätten – vier Pfähle, worauf grosse und kleine Körbe deponiert werden – sind keine menschlichen Bauten zu erkennen. Von diesen Konstruktionen sind vier zu sehen, zwei mit Körben darauf, zweimal ohne Körbe. Vorne im Kupferstich ist die Landschaft flach. Einzelne Bäume und Büsche sind abgebildet. Hinten rechts tauchen vermehrt Bäume, ja sogar eine Palme auf. Am Horizont erhebt sich eine Gebirgskette. Dahinter erstreckt sich

²³Siehe [Abb. Faliu: 47].

der Himmel. Das Ritual findet tagsüber statt. Aus den eher langen Schatten zu folgern, steht die Sonne noch nicht oder nicht mehr hoch oben im Zenit. Tiere sind, obwohl das Ritual in offener Landschaft spielt, keine zu sehen.

Der Kupferstich zeigt eine Prozession. Das mehrmalige Vorkommen bestimmter Elemente, wie des geflochtenen Sarges, zum einen in der Prozession getragen, zum anderen auf Pfählen deponiert, oder die Anordnung von vier Pfählen zweimal ohne Körbe drauf und zweimal mit, vermitteln Informationen, die über die dargestellte Szene hinaus reichen. Wir erfahren, dass die Verstorbenen in geflochtenen Särgen auf jeweils vier Pfählen bestattet werden.

Alle der fast vierzig dargestellten Personen beteiligen sich aktiv am Ritual. Es gibt somit keinen einzigen Zuschauer. Einzelne Personen, soweit erkennbar ausschliesslich Männer, haben eine spezifische Funktion inne, indem sie den Sarg auf ihren Schultern oder verschiedene Körbe tragen. Die Körbe sind meist verschlossen, einer ist offen und enthält Lebensmittel, so meine Vermutung. Diese Personen sind im vorderen Teil der Prozession. Dahinter folgen zuerst weitere Männer und dann Frauen, jeweils paarweise. Die Personen sind verschieden alt, alle jedoch erwachsen. Kinder sind keine zu sehen. Während die tragenden Männer mit andeutungsweise tanzenden Schritten voranschreiten, ist der Tanzschritt bei den hinteren unverkennbar.

Die Männer haben entweder ein Tuch um ihre Lenden geschlungen, das bis zu den Knien reicht, oder sie sind vollständig nackt. Die Frauen tragen ein ganzteiliges, knielanges Kleid mit oder ohne Ärmel, das oft mit einem Band um die Hüfte geschmückt ist. Die Kleidung lässt folglich auf warme Temperaturen schliessen. Eine Hierarchisierung durch die Kleidung ist nicht gegeben. Die Träger vorne sind mehrheitlich nackt, aber auch im hinteren Teil der Prozession befinden sich nackte Männer.

Wie bereits erwähnt, scheinen die Verstorbenen in geflochtenen Körben zu den Pfählen getragen zu werden. Diese Säрге haben keinerlei Dekorationen. Ausser dem Sarg sowie den Gegenständen, die vermutlich auf den Sarg gestellt werden, sind keine Ritualgegenstände zu erkennen.

Zum einen fällt im Bild auf, dass Emotionen klar ersichtlich sind, jedoch keine Anzeichen

von Trauer oder Klage, sondern von Freude, die im Tanz zum Ausdruck kommt. Zum anderen ist das Ritual sehr strukturiert. Der Tanz findet paarweise in einer geordneten Prozession statt. Die Bildkomposition gibt diese Strukturiertheit des Rituals klar wieder. Der Kupferstich wirkt somit sehr homogen, alles ist im Fluss von rechts vorne nach links in der Mitte und von da aus wieder nach rechts hinten. Im Bild sind relativ wenige Details zu erkennen.

Bildinterpretation

Die Gesichter wie auch die Körper wirken europäisch. Ihre Kleidung, bzw. ihre Nacktheit vermitteln jedoch den europäischen Bildbetrachtenden die Vorstellung nackter Wilder und Exotik. Ebenso kann die durch Tanz ausgedrückte Freude beim europäischen Bildbetrachter Befremden hervorrufen. Das Element des Tanzes findet sich auch bei anderen Bildern wie beispielsweise bei *Danse des Sauvages de Paria autour des Mourans, et leurs Ceremonies funebres* oder *Ceremonies funèbres que les Peguans pratiquent pour leur roi defunt*.²⁴

Oberhalb des Begräbnisrituals ist ein Kupferstich mit dem Titel *Rejouïssances des peuples du Canada, pendant que l'on porte le défunt, a la Cabane des morts*.²⁵ Darauf zu sehen ist im Vordergrund ein Fest, Tiere werden über dem offenen Feuer gebraten, ein Festessen ist bereits im Gange, und es wird getanzt – ein Fest *à l'honneur des morts*.²⁶ Im Hintergrund wird eine Leiche in eine Hütte getragen und ein Sarg herbeigeschafft.

Aus dem Text erfährt man, dass der Verstorbene zuerst vierundzwanzig Stunden in der Hütte der Toten verweilt, während Tanz und Fest veranstaltet werden, wie dies im oberen Bild ersichtlich wird. Nach diesen vierundzwanzig Stunden wird der Verstorbene wieder aus der Hütte geholt und zu der Stelle gebracht, wo er bestattet wird, wie auf dem unteren Bild zu sehen ist. Waffen, Tabak und Pfeife werden dem Verstorbenen mitgegeben. Während die Sklaven die Leiche tragen, tanzt die Verwandtschaft, und weitere Sklaven tragen Geschenke der Familie für den Verstorbenen.

²⁴Siehe [Abb. Faliu: 69; 105].

²⁵Siehe [Abb. Faliu: 47].

²⁶CCR, *Religion de l'Amérique*, Bd. 3, 1723: 96.

Im Text wird das exotische Element des Tanzes und Festes, das für den europäischen Blick befremdend sein könnte, in ein besonderes Licht gesetzt: Es wird zu Ehren des Verstorbenen veranstaltet. Des Weiteren wird ausführlich von den Jenseitsvorstellungen der Süd- und Nordamerikaner berichtet, die sich nicht allzu sehr von den christlichen unterscheiden. Bei den süd- wie auch den nordamerikanischen Ritualen stellt sich die Frage, welche religiöse Tradition abgebildet ist: diejenige vor der Eroberung durch die Europäer oder diejenige nach der Missionierung? Aus den Bildern wird klar, dass Picart keine visuellen Quellen von der prähispanischen Zeit zur Verfügung standen. Die dargestellten Rituale sind denen der christlichen Praxis nur teilweise ähnlich. Ich nehme an, dass bei den Picart vorliegenden Quellen bereits eine Mischform vorliegt: europäische Beschreibungen „ursprünglicher“ Rituale wie auch hybride Elemente.

8.1.6 *Convoi funebre des Mexiquains*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Die Darstellung zum [mexikanischen Bestattungsumzug](#) teilt sich eine Seite mit drei weiteren Abbildungen: oben rechts eine Darstellung ebenfalls zum Umgang mit Toten in Mexiko und auf der unteren Hälfte zwei Kupferstiche zum Verbrennungs- und Trauerritual in Venezuela.²⁷ Signiert sind die Kupferstiche mit „B. Picart del. sculp. dir. 1721.“ Picart widmete also je zwei Abbildungen Mexiko wie auch Venezuela, jedoch jeweils nur eine Viertelseite. Dies ist eher aussergewöhnlich für Übergangsrituale, denen ansonsten jeweils mindestens eine halbe Seite zur Verfügung gestellt worden ist. Trotzdem sind die Kupferstiche zum Umgang mit den Toten in Mexiko und Venezuela sehr detailreich abgebildet.

Widmen wir uns der oberen linken Seite mit dem Bestattungsumzug der Mexikaner. Farblich ist der Kupferstich – im Gegensatz zu den anderen drei Darstellungen auf der

²⁷Siehe [Abb. Faliu: 65].

gleichen Seite – überwiegend hell dargestellt, nur die Schatten der Personen, wenige Gegenstände und eine Wolke am Himmel sind dunkel abgebildet. Das Ritual spielt sich tagsüber und draussen, in offener, sehr ebener Landschaft ab. Am Horizont ist ein grösseres Gewässer und auf der rechten Seite sind Berge erkennbar. Häuser oder andere Elemente, die auf die Lebensweise der Mexikaner schliessen lassen könnten, sind nicht abgebildet.

Über dreissig lebende Personen, soweit erkennbar vor allem Männer, und sechs Verstorbene sind abgebildet. Der Kupferstich ist in zwei Ebenen unterteilt. In der unteren Hälfte, also im Vordergrund, ist ein Bestattungsumzug abgebildet. Im Hintergrund sind zwei Menschengruppen und eine Verbrennungsszene dargestellt. Dabei dominiert der im Vordergrund abgebildete Umzug, was sich auch im Untertitel des Kupferstichs widerspiegelt. Der Umzug beginnt am rechten unteren Bildrand und führt im Zickzack nach hinten, von den Bildbetrachtenden weg. Die Personen im Umzug sind für die Betrachtenden folglich nur von hinten und von der Seite zu sehen. Die Männer tragen lediglich einen knappen Lendenschurz. Auf dem Kupferstich wird sehr viel Nacktheit gezeigt. Nur eine Person im hinteren Teil, sowie die Personen im vorderen Teil des Umzugs tragen ein knielanges Kleid und Sandalen. Einige tragen Ohrringe oder eine Kopfbedeckung. Im hinteren Teil des Umzugs tragen die Menschen verschiedenartige Gaben: Schüsseln, gefüllte Körbe mit Vasen und Gefässen und Schmuck. Zwei Personen in der Mitte tragen eine Fahne sowie einen Schild mit Pfeil und Köcher, ein kriegerisch anmutendes Element, das auffallend dunkel abgebildet ist. Direkt vor ihnen tragen zwei Männer einen Verstorbenen auf einer einfachen Bahre. Die zwei Tragenden unterscheiden sich in ihrem Aussehen nicht besonders von den anderen Umzugsteilnehmenden. Lediglich der hintere trägt ein Tuch um den Kopf gebunden. Im vorderen Teil des Umzugs tragen die Personen, soweit erkennbar, Kleider, Kopfbedeckung und Sandalen. Sie spielen ein Fanfare-ähnliches Instrument und der Anführer des Umzugs spielt Trommel. Das Ritual wird also von einer – wohl ziemlich lauten, kräftigen – Musik begleitet. Die Blicke der Teilnehmenden am Umzug richten sich mehrheitlich in Umzugsrichtung, insbesondere die hinteren Personen jedoch blicken zum Nachbarn; sie scheinen etwas miteinander zu

besprechen.

Der Umzug führt in die Richtung der im Hintergrund abgebildeten Szene. Eine Dreiergruppe und eine Fünfergruppe stehen auf der linken Seite des Kupferstichs. Vor der Fünfergruppe liegen zwei Verstorbene am Boden. Ihre Körperhaltungen, angewinkelte Knien, auf der Seite liegend, muten merkwürdig an. Weshalb liegen Verstorbene anscheinend so achtlos auf dem Boden? Sind sie erst kürzlich verstorben?

In der Mitte des Kupferstichs ist ein rechteckiges, grob verziertes Gestell dargestellt. Darauf lodert ein Feuer, die Flammen steigen zum Himmel. Ein Mann wartet das Feuer. Ein Verstorbener liegt bereits in den Flammen. Zwei Männer legen noch eine Leiche darauf. Zwei weitere Männer tragen über ihren Köpfen eine Bahre mit einem Verstorbenen zum Feuer. Am rechten Bildrand ist eine letzte Szene erkennbar: Ein Mann kniet, seine Hände sind hinter dem Rücken zusammengebunden, ein anderer Mann steht neben ihm und schwingt mit einer Hand eine Axt hoch. Ob er mit dieser den Knienden tötet? Diese Szene ist für den Bildbetrachtenden nicht ohne Hintergrundwissen identifizierbar. Wurden die merkwürdig am Boden liegenden Verstorbenen auch mit einer Axt getötet? Der Kupferstich ist parataktisch angeordnet, da kaum ein Feuer der abgebildeten Grösse gleichzeitig sechs Verstorbene verbrennen kann. Der Betrachtende erfährt folglich, dass Verstorbene auf einer Bahre in einem mit Musik untermalten Umzug zum Feuer getragen und dort den Flammen übergeben werden. Offensichtliche Trauer ist in diesem Kupferstich nicht ersichtlich.

Bildinterpretation

Das zweite Bild zum Umgang mit den Toten in Mexiko trägt den Untertitel *Presens que les Mexiquains font a leurs morts*.²⁸ Die Ritualszene spielt in einem schlichten Raum, keine Bilder oder Verzierungen schmücken die Innenarchitektur. Der Verstorbene liegt am Boden auf einer Matte, die unter dem Kopf zusammengerollt ist und seinen Kopf somit etwas erhöht. Seine Füße ragen fast aus der Raumöffnung heraus, aus welcher Sonnenlicht strömt und den Verstorbenen beleuchtet. Im Raum scheint es keine andere

²⁸Siehe [Abb. Faliu: 65].

Lichtquelle zu geben. Dies akzentuiert die Beleuchtung des Toten durch die Sonne, da der Raum ansonsten dunkel ist.

Der Verstorbene trägt einen Lendenschurz, ansonsten ist er nackt. Zwei Männer, bekleidet mit Hemd, Hose und Kopfbedeckung treten auf den Verstorbenen zu. Beide haben Gegenstände, Gefässe oder Vasen in den Händen, die sie dem Toten darbringen. Um den Toten herum stehen weitere Gefässe, Schalen mit Schmuck, Schilder mit Pfeilen, Speere und Köcher. Im Eingang des Raumes stehen zwei weitere Personen, von denen eine zum Verstorbenen hin, die andere aus dem Bild heraus zum Bildbetrachtenden blickt.

Neben den bildkompositorischen Unterschieden der beiden Darstellungen zu Mexiko – z. B. draussen vs. drinnen, hell vs. dunkel, viele vs. einzelne Anwesende, parataktisch vs. syntaktisch – fallen gleich auch Elemente auf: die Gegenstände, die dem Verstorbenen auf dem rechten Bild dargebracht und auf dem linken Bild in der Prozession mitgetragen werden. Durch diese Bildkomposition kann der Betrachtende folgern, dass der Verstorbene zuerst in einem schlichten Raum gelegt wird, ihm verschiedenartige Gaben gebracht werden. Danach wird er zusammen mit diesen Gaben in einer Prozession, begleitet durch Musik, übers Land getragen, um anschliessend verbrannt zu werden.

Der europäische Bildbetrachtende erkennt vermutlich die Prozession mit dem aufgebahrten Verstorbenen als ein Element, das ebenso bei ihm zuhause stattfinden könnte. Die Verbrennung wie auch die Nacktheit der Beteiligten wird er als exotisch, fremd empfinden. Die Grabbeigaben wird der etwas Gebildetere unter den Bildbetrachtenden wiederum erkennen als eine Tradition, die bereits bei den „paganen“ Römern gepflegt worden ist.

Unterhalb der Kupferstiche zu Mexiko platzierte Picart zwei Abbildungen zum Umgang mit den Toten in Venezuela.²⁹ Beide venezuelische Rituale werden, glaubt man Picarts Darstellungen, draussen und bei Nacht durchgeführt. Der Bildbetrachtende erkennt auf den ersten Blick, dass auch in Venezuela die Verstorbenen aufgebahrt und danach verbrannt werden. Ebenso fällt sofort auf, dass auch in Venezuela die Menschen nur knappe Lendenschürzen tragen. Dadurch ist auch schnell erkennbar, dass die Mehr-

²⁹Siehe [Abb. Faliu: 65].

heit der Anwesenden beim Ritual sowohl in Mexiko als auch in Venezuela Männer sind. Die Landschaften in Mexiko und Venezuela sind ähnlich: ebenes Gelände, am Horizont Berge und Gewässer. In Venezuela sind, wie beim linken Bild zu Mexiko, keine Häuser zu sehen. Im Unterschied zu den Kupferstichen zu Mexiko ist bei den venezolanischen Bildern jedoch keine Prozession abgebildet.

Im Untertitel erfährt der Bildbetrachtende, dass es sich bei den dargestellten Ritualen um verstorbene *Cacique* (d.h. „Anführer“) handelt. Aus dem Bild rechts erfährt man, dass um die Verstorbenen geweint wird. Die Trauer hat folglich einen festen Platz im Ritual. Dabei stehen vorwiegend Männer und wenige Frauen um den aufgebahrten *Cacique* nachts im Fackelschein und beweinen den Verstorbenen. Aus dem Untertitel des linken Bildes erhält man die Kenntnis, dass die Asche der verbrannten *Cacique* getrunken wird. Es ist zu vermuten, dass dieses Ritual der europäischen Leserschaft fremd und vielleicht gar abstossend anmutet.

Die textlichen Ausführungen zu den Todesritualen beginnen mit den dualen Jenseitsvorstellungen der Mexikaner, wobei Vergleiche zum antiken griechischen System gezogen werden. Die Todesrituale, so der Text, gehören in den Aufgabenbereich der *Prêtrise*, der religiösen Spezialisten. Der Text beginnt mit der Beschreibung der Rituale für das gewöhnliche Volk:³⁰ Die Verstorbenen werden begraben, in ihrem Garten, ihrem Haus oder dort, wo man *sacrifioit aux Idoles*.³¹ Die Todesrituale werden folglich klar dem Bereich Religion zugeordnet. Soweit dürfte der europäische Leser einige Gemeinsamkeiten mit seiner eigenen Kultur finden. Der Text jedoch fährt fort, dass die Verstorbenen auch oft verbrannt werden, ihre Asche im Tempel bestattet wird, zusammen mit der Asche von Utensilien, die er oder sie im Jenseits brauchen könnte. Man singt beim Begräbnis und veranstaltet ein Fest – eine Tradition, die auch unter den Christen nicht abgeschafft werden konnte. Neben den ersten Gemeinsamkeiten findet der europäische Leser hier auch Unbekanntes.

³⁰Später folgen Ausführungen zu den Ritualen für die Adeligen und Herrscher. Da wir hier jedoch auf das einfache Volk fokussieren, werden diese Ausführungen nicht dargelegt.

³¹CCR, *Religion de l'Amérique*, Bd. 3, 1723: 164-165.

8.1.7 *Funeraïlles des Parsis*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Totenritual der Parsen](#) ist im Querformat abgebildet, unterhalb des Kupferstichs mit dem Titel *Parsis ou Guebre agonisant, dont l' ame est reçue par un chien*.³² Signiert sind diese Kupferstiche mit „B. Picart del. 1727.“ Wie oben bereits erwähnt, fällt auf, dass die Darstellungen zu den Übergangsritualen der Parsen sehr dunkel abgebildet sind. Der Kupferstich zum Totenritual ist interessanterweise derjenige mit der hellsten Farbgebung. Es ist das einzige Ritual, dass unter freiem Himmel abgehalten wird. Der Kupferstich vermittelt dem Bildbetrachtenden das Wissen, dass die Bestattung draussen, in Anwesenheit vieler Personen und mit verschiedenen Ritualesequenzen abgehalten wird.

Die Darstellung scheint parataktisch angelegt zu sein; bildkompositorisch lassen sich verschiedene Szenen ausmachen. Im Vordergrund knien zwei Männer im dunklen Gewand und mit Turban. Der Linke hat sein Gesicht gen Himmel erhoben, seine Hände vor dem Kinn respektive Bart gefaltet. Der Rechte hält seinen Oberkörper gebeugt, sein Gesicht ist zum Boden gerichtet, seine Hände hat er vor der Brust gefaltet.³³ Durch ihre Körperhaltung erkennt der Bildbetrachtende, dass sie beten. Das Totenritual wird also durch Gebet begleitet.³⁴

Etwas weiter hinten liegt der Tote auf einer Bahre, die auf der Erde liegt. Durch die helle Farbgebung zieht diese Ritualszene den Blick des Bildbetrachtenden als erstes auf sich. Der Verstorbene, ein Mann mit Bart und Schnauz, trägt bloss einen Lendenschurz. Seine Hände sind über der Scham zusammengefasst. Er liegt auf einem Tuch. Die Bahre besteht aus zwei Trägern und vier Verstrebungen. Drei Männer, zwei stehend, einer kniend, strecken ihre Arme zu ihm aus. Es scheint, als beschwerten sie etwas oder trieben den Hund voran. Sie tragen Turban, Bart und Schnauzbart, über die Knie reichende

³²Siehe [Abb. Faliu: 169].

³³Diese zwei Männer sind in der gleichen Position wie diejenigen auf dem Hochzeitsbild.

³⁴Dieses Bildelement kennen wir bereits von der Darstellungen des Kleinkind- wie auch des Hochzeitsrituals der Parsen.

Mäntel und ein gestreiftes Tuch um die Hüften. Beim Knienden hängen drei Kordeln auf der Seite des Gewandes. Sowohl diese drei Männer wie auch die zwei Betenden haben eine bestimmte Funktion im Ritual inne. Erstere üben eine aktive Handlung am Verstorbenen aus. Welche Rolle ihnen als religiösen Spezialisten zukommt, ist jedoch für den Bildbetrachtenden nicht offensichtlich. Auffallend ist jedoch, dass keine einzelne Person als religiöser Spezialist herausragt. Vergleicht man das Aussehen dieser fünf Personen mit den Darstellungen der *Grand Prêtre* einige Seiten weiter vorne im Werk, wird klar, dass es sich auch hier³⁵ nicht um hohe religiöse Spezialisten handelt, die das Ritual durchführen. Durch das Gebet ist das Ritual jedoch, obgleich weitere sichtbare religiöse Gegenstände fehlen, für den europäischen Bildbetrachtenden offensichtlich in den Bereich der Religion einzuordnen.

Ein kleiner schwarz-weißer Hund rennt zum Toten hin. Am rechten Bildrand, hinter dem einen der „beschwörenden“ Männer steht eine Gruppe von Männern mit Turban und knielangen Mänteln vor Bäumen und Büschen. Ihre Beine sind in tänzerischer Position dargestellt, ihre Köpfe leicht nach unten geneigt.

Etwa ein Dutzend Männer, erkennbar an Turban, Hüten und Bärten, stehen am linken Bildrand. Mit dunklen Mänteln, im Schatten und etwas abseits stehend, scheinen sie – bildkompositorisch gesehen – eine weitere Ritualsequenz darzustellen. Ihre Köpfe halten sie leicht gesenkt, ausgerichtet zum Verstorbenen hin.

Im Hintergrund ist ein Dorf, eingebettet zwischen einem Gewässer mit Schiffen, Hügeln und Bergen. Auf dem Hügel befinden sich Gebäude von ausserordentlicher Architektur, ähnlich einem Tempel oder einer Kirche. Es könnte sich dabei um religiöse Bauten handeln.

Auf der rechten Bildhälfte, hinter der Hauptszene mit dem Verstorbenen sind zwei runde Türme, schlicht und ohne Verzierungen, abgebildet. Beim vorderen ist das Tor unten offen; zwei Männer hieven einen Verstorbenen durch das Tor nach oben. Durch das geöffnete Tor sieht man eine Leiche hängen. Der hintere Turm ist auf der zum Bildbetrachtenden gewandten Seite wie auch nach oben offen, – dies hilft dem europäischen

³⁵Siehe dazu auch die religiösen Spezialisten beim Hochzeitsritual.

Bildbetrachtenden zum Verständnis, wie diese Türme aufgebaut sind. Im Turm hängen Leichen unterschiedlicher Grösse. Ein Teil der Leichen ist verstümmelt, es fehlen Füsse und Unterschenkel, ganze Beine und bei einer ist gar bloss noch der Kopf zu sehen. Unten im Turm sind menschliche Überreste dargestellt.

Über diesen Türmen fliegen auffallend viele grosse Vögel. Auf dem Rand des Turmes wachsen Pflanzen. Der hintere Turm wird, wie auch die Ritualszene mit dem aufgebahrten Toten, von der Sonne beleuchtet.

Musikinstrumente sind keine zu sehen. Man könnte jedoch anhand der Bewegungen der betenden Männern und der drei Männern um den Verstorbenen vermuten, dass das Ritual mit Gesang untermalt wird. Die anderen Anwesenden, die in zwei Gruppen stehen, scheinen eher still und andächtig zu sein. Die dargestellte Szene wird von Hundegebell und kreischenden Vögeln begleitet. Sowohl die Vögel wie auch der Hund scheinen bemerkenswert. Weshalb fliegen so viele grosse Vögel gleich oberhalb und rund um die Türme, nicht jedoch anderswo? Beim genaueren Hinblicken ergibt sich die Antwort: Die Vögel im Turm machen sich an den menschlichen Überresten zu schaffen. Die Leichen ziehen also Vögel an und dienen ihnen als Futter. Die unterschiedlichen Grade der Zersetzung der Leichen im Turm lassen darauf schliessen, dass die Leichen immer wieder dort aufgehängt werden und die Vögel sie kontinuierlich auffressen.

Der Hund rennt direkt auf den Verstorbenen zu. Ihn kennen wir vom Kupferstich oberhalb des hier analysierten.³⁶ Bei Letzterem ist er um den Hals des Sterbenden gebunden und – dies verrät uns der Untertitel – erhält *l'âme* des Verstorbenen. Daraus können die Bildbetrachtenden schliessen, dass der Hund auch beim Bestattungsritual eine spezifische Rolle innehat.

Bildinterpretation

Beim Lesen des Textes erfährt man die Bedeutung des Hundes: Ein Freund des Verstorbenen sucht im Dorf einen Hund, der mit Brot zum Verstorbenen gelockt wird. Je näher sich der Hund dem Verstorbenen nähert, desto mehr Glück bringt dies jenem.

³⁶Hunde bei Begräbnissen gibt es auch in Amsterdam, wobei sie da jedoch da keine auszumachende spezifisch religiöse Bedeutung haben.

Die Toten würden, gemäss Text, nicht beerdigt, da dies die Erde profanieren würde. So trüge man die Toten auf einer Eisenbahre zur Grabstätte, wie sie in der Nähe von Isfahan gesichtet worden sei. Die Türme seien rund erbaut, aus grossen Steinen, ungefähr 35 Fuss hoch und 90 Fuss im Durchmesser, ohne Tür und Eingang. Man sage, so der Text, wenn sie Tote bestatten wollten, zögen sie drei vier grosse Steine weg und verschafften sich so Eingang in die Türme. Dies sei jedoch alles nur ein Märchen. Denn durch eine hohe Stufe gelange man in die Türme rein. Im Kupferstich sind die beiden Türme mit solchen Eingangstoren dargestellt. Der beschriebene Bestattungsvorgang, – dass drei oder vier *prêtres* den Verstorbenen über die hohe Stufe in den Turm reinbringen und dann mit einem Seil hochziehen, stimmt mit der visuellen Darstellung überein. Knapp anderthalb Dutzend Seiten weiter vorne findet man ebenfalls zwei Darstellungen der *Sepulchres des Gaures*. Bei diesen Darstellungen betont Picart die grossen Steine. Die Türme bestehen nicht nur aus Mauern, wie bei denjenigen im Kupferstich des Bestattungsrituals, sondern sind oben geschlossen. Die Leichen liegen auf einer Art Plattform. Fast zuoberst im Turm gibt es eine Öffnung, jedoch kein Tor. Der Text fährt mit einer detaillierten Beschreibung der Bestattung der Toten fort: Sie werden gemischt in Rang, Geschlecht und Alter und unter freiem Himmel bestattet. Diese Beschreibungen sind auch bei der visuellen Umsetzung Picarts wieder zu erkennen. Weiter beschreibt der Text die theologischen Begründungen und Vorgänge der Bestattung.

Aus den ausführlichen Beschreibungen im Text ist zu schliessen, dass Bernard und Picart detaillierte Quellen zur Verfügung standen, die sie in Bild und Text in den *Cérémonies et coutumes* umsetzten. Eine vergleichbare Praxis von Bestattungen ist in den Folio-Bänden nicht zu finden und war der europäischen Leserschaft vermutlich gänzlich unbekannt. Eine exotische Wirkung des Bildes ist daher anzunehmen.

8.1.8 *Ceremonie funèbre des habitants de Guinée*

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Der Kupferstich zum [Begräbnisritual auf Guinea](#) teilt sich eine Seite mit dem als *Sepulture d'un roi de Guinée* betitelten Kupferstich.³⁷ Signiert sind die Kupferstiche mit „B. Picart sculp. dir. 1723.“ Der Kupferstich vermittelt dem Bildbetrachtenden auf den ersten Blick, dass zum Todesritual auf Guinea der Verstorbene mit einer aus verschiedenen Sequenzen bestehenden Prozession herumgetragen wird.

Im Bild dominieren drei horizontale Linien, auf welcher Menschen sich fortbewegen. Die unterste Linie führt von links nach rechts: Sie startet hinter einem grossen, am linken Bildrand stehenden Baum mit einer Ansammlung von knapp einem Dutzend Menschen, von denen die vorderen an einem Stock gehen, über eine Prozession von Menschen, die sich in Richtung einer am rechten Bildrand stehenden Hütte bewegen. Nach der genannten Ansammlung folgen zwei Menschen, die den Verstorbenen auf einem Bett tragen. Zwischen ihnen laufen zwei kleinere Kinder. Vor ihnen gehen sechs Personen, die tanzen und mit Instrumenten Musik machen. Ein Mann, ausgerüstet mit Speer und Schaufel, steht neben der Hütte, seinen Rücken dem Bildbetrachtenden zugewandt. Er scheint der Prozession den Weg zur Hütte zu weisen.

Die zweite horizontale Linie geht ebenfalls von rechts nach links. In der Mitte befindet sich eine Konstruktion auf vier Pfählen mit einem Dach auf Kniehöhe. Die Personen in der zweiten Linie kriechen durch diese Konstruktion hindurch. Am rechten Bildrand führt die Prozession in ein Gewässer, wo die Menschen eintauchen, um dann wieder aus dem Wasser zu kommen und weiter an der Prozession teilzunehmen, die, in der dritten horizontalen Linie, wiederum nach links führt. Bildkompositorisch geht die Linie der Prozession weiter mit einer Linie aus Bäumen. Am linken Bildrand auf Höhe der dritten Linie stehen einige Personen vor einer kleinen Siedlung. Farblich wird die vorderste Linie durch Lichtakzente betont, ansonsten fallen keine bestimmte Farbakzentuierungen auf.

³⁷Siehe [Abb. Faliu: 177].

Die dargestellte Landschaft ist hügelig, versehen mit Baumketten und dem genannten Gewässer, ob See, breiter Fluss oder Meeresarm ist nicht definitiv auszumachen. Tiere sind keine zu sehen. Von der erwähnten Siedlung sind fünf eckige Häuser zu erkennen.³⁸ Das Setting ist also ausserhalb, aber in Sichtweite von dörflicher Zivilisation in ansonsten unbewohnter Landschaft anzutreffen.

Die Personen – soweit erkennbar vor allem Frauen und zwei Kinder – sind grösstenteils nur mit einem knielangen Rock bekleidet, wobei der Oberkörper nackt bleibt. Die beiden Frauen, die den Verstorbenen tragen, haben bloss ihre Scham bedeckt. Die Kinder sind nackt wie auch diejenige Person, die der Prozession den Bestattungsort zeigt. Das Bild zeigt folglich viel nackte Haut. Durch die Kleidung unterscheiden sich die den Verstorbenen tragenden Frauen von den übrigen Frauen in der Prozession.

Der oder die Verstorbene ist in ein helles Tuch gewickelt und auf einem Brett festgebunden. Folgt man der Prozession auf dem Kupferstich so kann man davon ausgehen, dass der Leichnam in einer kleinen, eingezäunten Hütte, deren Höhe kein aufrechtes Stehen zulässt, bestattet wird. Vor der Hütte liegen Teller und Gefässe, die, so kann man vermuten, als Grabbeigaben verwendet werden.

Bildinterpretation

Emotional gestaltet sich die Prozession vielgestaltig. So wird sie von freudig tanzenden Frauen und Musik angeführt;³⁹ das Kriechen unter der oben beschriebenen Konstruktion hindurch drückt eher Mühsal aus. Das Eintauchen ins Wasser könnte vielleicht als Hinweis auf ein Reinigungsritual gedeutet werden. Somit wird deutlich, dass sich für die europäischen Bildbetrachtenden verschiedene Aspekte des dargestellten Rituals nicht direkt aus dem Bild erschliessen lassen.

Liest man den zugehörigen Text, so erfährt man, wie der Leichnam zum Ritual vorbereitet wird, wie geweint und getanzt wird, wie der religiöse Spezialist den *Fétiches* Tiere opfert, damit diese Fetische den Verstorbenen letztendlich in die neue Welt überführen

³⁸Insbesondere durch die Architektur unterscheiden sich die Kupferstiche zu Guinea von denjenigen der *Cafres*, wo ausschliesslich runde Hütten dargestellt sind.

³⁹Zum Stereotyp des tanzenden Wilden vgl. Arcangeli, 2010: 289-308.

können. Bei der abgebildeten Prozession zur Beerdigung des Verstorbenen sind nur Frauen anwesend, heisst es weiter im Text. Die Aufgabe der Männer ist es, Verstorbene in das Dorf zu tragen, wo der Betreffende geboren worden sei. Des Weiteren gibt der Text Auskunft über die genaue Ausstattung der Begräbnisstätte sowie über den Umgang mit den Fetischen und der besonderen Rolle der *la plus aimée de ses femmes*, die die Fetische über den Dahingegangenen wirft. Die zentrale Funktion der Fetische kommt bloss im Text zur Geltung, auf dem Bild sind zwar Grabbeigaben ersichtlich, jedoch bildkompositorisch unscheinbar in der rechten unteren Bildecke und keine Opferungsszenen sind zu sehen.

Drei weitere Bilder, die den Tod betreffen, sind zur Tradition auf Guinea dargestellt. Erstens ein Bild zur Gedenkfeier der Toten. Drei fast unbekleidete Männer sitzen unter einer Palme, einer trommelt. Vor ihnen liegen ausgebreitet verschiedene Gegenstände sowie ein Huhn. Laut Text besprengt der *Prêtre* das Blut der geopfert Tiere zu Ehren der *Fétiches*. Unterhalb des oben beschriebenen Bildes ist die Grabstätte des Königs von Guinea abgebildet. Auf dem Kupferstich wird gezeigt, wie Menschen ermordet und ihre Köpfe inmitten der Siedlung auf Pfählen ausgestellt werden. Im Text erfährt man, dass die Ermordeten mit dem König begraben werden. Auch das Bild mit dem Untertitel *Supplices des peuples de Guinée* zeigt die Ermordung und Zerstückelung von Menschenkörpern durch Männer, während die Frauen im Hintergrund stehen und weinen.⁴⁰ Die Opferung für Fetische und noch vielmehr die brutale Ermordung von Menschen zeigen dem europäischen Bildbetrachter eine gänzlich andere, abstossende Seite des Umgang mit dem Tod auf Guinea.

Auch bei den *Cafres* und *Hottantots*,⁴¹ auf dem anderen Bild zu afrikanischen Todesritualen, wird eine Prozession in einem ähnlichen Setting, ausserhalb einer dörflichen, obgleich aus runden Häusern bestehenden Zivilisation in hügeliger, obschon eher vulkanartiger Landschaft gezeigt. Da jedoch besteht die Prozessionsgemeinschaft ausschliesslich aus Männern und Kindern. Der Leichnam wird in ein helles Tuch gehüllt und von Männern zu einer Höhle in einem Felsen getragen. Die Gesichter und Körperhaltungen der

⁴⁰Siehe [Abb. Faliu: 175].

⁴¹Siehe [Abb. Faliu: 179].

dargestellten Menschen drücken Trauer und Verzweiflung aus und unterscheiden sich dadurch von der Darstellung zu Guinea.

8.2 Vergleich der analysierten Todesrituale

8.2.1 Religion als Ritual

8.2.1.1 Visuelle Auffälligkeiten

In sechs der acht ausgewählten Bilder ist eine Prozession als zentraler Bestandteil des Rituals gewählt worden.⁴² An den Prozessionen aus dem aussereuropäischen Raum (Mexiko, Kanada und Guinea) nehmen alle dargestellten Personen teil. Bei den europäischen Prozessionen hingegen nehmen nur ausgewählte Personen am Umzug teil: Dadurch, dass das jüdische Ritual in einem geschlossenen Raum stattfindet, ist zum einen die Zahl der Zuschauer begrenzt, und zum anderen wird die breite Öffentlichkeit ausgeschlossen. Auf Picarts Darstellung sind nur zuschauende Männer erkennbar, die sich in ihrer Kleidung nicht von denjenigen unterscheiden, die den Sarg umrunden. Die protestantische wie auch die katholische Prozession hingegen, folgt man Picarts Darstellungen, werden im öffentlichen Raum, mitten in der Stadt, begangen. Dies ermöglicht allen Bewohnern der Stadt, dem Ritual als Zuschauer beizuwohnen: Frauen, Männer, Kindern; und zumindest in Amsterdam denkbar auch Angehörige anderer religiöser (also nicht protestantischer) Tradition.

⁴²Auch viele weitere Prozessionsdarstellungen der Anglikaner, Lutheraner, Russen, in Japan, bei den Hottentotten oder auf Guinea sind im Gesamtwerk zu finden.

Dass auch bei den Parsen eine Prozession von der Stadt zum Turm hin der dargestellten Szene vorausging, lässt der Kupferstich zumindest erahnen. Wer jedoch aktiv daran beteiligt und wer als Zuschauender mit dabei ist, ist etwa aus der Kleidung oder der Gruppierung der anwesenden Personen nicht deutlich erkennbar.

Das Bild vom *Orenoque* bildet eine Ausnahme; zwar wird das Skelett ebenfalls getragen, jedoch nur von zwei Männern ohne Prozession. Die übrigen abgebildeten Personen zeigen keinerlei Beteiligung, auch nicht als Zuschauende: sie sind alle mit ihren eigenen Aktivitäten beschäftigt; auch die Frau und das Kind neben den aufgehängten Skeletten, die keinerlei Handlung nachgehen, folgen mit ihrem Blick nicht den zwei das Skelett tragenden Männern.

Die aktive Beteiligung im Sinne von Konzentration, Ausdruck von Trauer und Beileid, ist auf den Kupferstichen ebenfalls auf unterschiedlichste Art dargestellt. Bei den Kupferstichen aus dem europäischen Kontext bewegen sich die Personen eher statisch, sie schreiten scheinbar alle gleichförmig voran. Aufgrund dessen fällt die Unkonzentriertheit, das Plaudern mit dem Nachbarn oder der Blick ins Publikum, deutlicher auf als bei den Kupferstichen aus Kanada und Mexiko. Durch die stärker bewegten Körper in Mexiko fällt die Unkonzentriertheit der Prozessionsteilnehmer zwar weniger auf, sie ist jedoch ebenso hier zu beobachten. Auf dem Kupferstich zu Kanada wie auch zu Guinea scheinen sich alle gleichermassen zu beteiligen, obgleich notabene der Tanz einen für den europäischen Betrachter sehr ungewohnten Ausdruck der Beteiligung an einer Trauerprozession darstellt. Im Kupferstich zu den Parsen fällt auf, dass die hintere, etwas weiter weg stehende Gruppe andächtiger und konzentrierter ist als die etwas näher am Turm und Ritualgeschehen stehende.

8.2.1.2 Umgang mit dem Verstorbenen

Nicht alle der ausgewählten Kupferstiche legen die Art der konkreten Bestattung, also den Umgang mit dem Leichnam, offen. Die Darstellungen aus dem europäischen Kontext zeigen einen Sarg, hingegen nicht, was mit dem anschliessend gemacht wird. Beim Judentum erfährt der Bildbetrachter aus dem darauffolgenden Bild, dass der Leichnam im Sarg erdbestattet wird, ebenso wie in der katholischen Tradition. Hier jedoch werden sechs weitere Bilder zum Umgang mit dem Verstorbenen (und Sterbenden) gezeigt: von der letzten Ölung, der öffentlichen Ausstellung des Sarges bis zur finalen Beisetzung des Sarges in der Kirche. Im Abschnitt zu den Calvinisten und Lutheranern sind drei Prozessionen an unterschiedlichen Orten (Augsburg, Amsterdam und Den Haag) abgebildet, jedoch keine Ritualsequenzen vor oder nach der Prozession. Dies zeigt, dass hier zum einen kein Hintergrundwissen vermittelt werden musste, zum anderen werden dadurch die starren und aufwändigen Rituale der Katholiken noch stärker hervorgehoben.

Bei Kanada wird bereits im Bild selbst gezeigt, was nach der Prozession passiert: der Sarg wird im Unterschied zum europäischen Kontext nicht erdbestattet, sondern auf Pfählen aufbewahrt. Ein weiterer Unterschied besteht in den mitgegebenen Grabbeigaben, wie dies so im protestantischen, katholischen oder jüdischen Europa soweit man dies aus den Bildern entnehmen kann, nicht praktiziert wird; analog dazu der Kupferstich zu Guinea, obgleich hier eine Erdbestattung stattfindet.

Die übrigen ausgewählten Kupferstiche zeigen drei gänzlich unterschiedliche Bestattungsarten, die in Europa keine Entsprechungen haben: die Bestattungstürme der Parzen, das Aufhängen der Skelette am *Orenoque*⁴³ sowie die Feuerbestattung in Mexiko.

⁴³Je nach Lesart des Bildes kann auch eine Erdbestattung in Frage kommen, womit es wieder explizite Anknüpfungspunkte an europäische Rituale gäbe.

8.2.1.3 Darstellung der religiösen Spezialisten

Es fällt auf, dass bei den Begräbnisritualen – im Unterschied zu den Kleinkindritualen und den Hochzeitsritualen – auf keinem Kupferstich eine einzelne Person visuell hervorgehoben wird, die als Leiter des Rituals fungiert. In den protestantischen, jüdischen und kanadischen Prozessionen wirken die Prozessionsteilnehmer – seien dies alle dargestellten Personen oder eine ausgewählte Gruppe – durch ihre ziemliche Ähnlichkeit in Bezug auf die Kleidung wie eine homogene Gruppe. Beim protestantischen, kanadischen und guinesischen Ritual haben die Prozessionsteilnehmer teilweise unterschiedliche Funktionen, wie das Tragen des Sarges oder der Grabbeigaben; beim jüdischen Ritual halten alle ein Buch in den Händen. Beim katholischen Ritual, das wissen wir aus dem Text, nimmt ein religiöser Spezialist an der Prozession teil – durch die Heterogenität der anderen Prozessionsteilnehmer in Bezug auf Kleidung und Ritualgegenstände wird dem religiösen Spezialisten aber keine visuelle Akzentsetzung beigemessen. Beim mexikanischen und persischen Ritual wie demjenigen zu *Orenoque* können religiöse Spezialisten gegebenenfalls aus den oben beschriebenen Bestattungsarten und Ritualhandlungen in Verbindung gebracht werden, jedoch auch hier nicht durch besondere Kleidung.

8.2.1.4 Ritualgegenstände und Ritualplätze

Auffallend ist, dass rituelle Gegenstände – abgesehen vom Sarg – bei den meisten ausgewählten Bildern nur spärlich zum Einsatz kommen: Bei den Protestanten und Parsen und am *Orenoque* sind keine weiteren Gegenstände ersichtlich, bei den Juden lediglich ihre Schrifttafel, bei den Kanadiern, Mexikanern und Guineern Grabbeigaben und bei den beiden Letzteren noch Musikinstrumente. Eine Ausnahme bildet das katholische Ritual. Hier tragen die verschiedenen Gruppen unterschiedliche Ritualgegenstände: Fa-

ckeln, Lanzen, Kreuze.

Ähnliche Beobachtungen sind zur Ritualkleidung anzufügen: Bei den Bildern zu Süd- und Nordamerika stellte Picart keine besondere Ritualkleidung dar; viele der dargestellten Personen sind leicht- bis unbekleidet. Bei den Juden und Parsen unterscheidet sich die Kleidung der aktiv Beteiligten nicht von derjenigen der Zuschauenden. Ausnahme bilden die christlichen Konfessionen; sind jedoch bei den Protestanten alle Ritualteilnehmer zwar in spezifisch ritueller Kleidung doch in einheitlicher Tracht, so finden sich bei den Katholiken eine Vielzahl unterschiedlicher Kleidung: Jede Gruppierung innerhalb der Prozession trägt eine eigene besondere Gewandung.

Die Selektion der dargestellten Ritualplätze und ihre Verbindung zu religiösen Bauten (bspw. Kirche, Synagoge etc.) und rituellen Plätzen (bspw. Friedhöfe, Bestattungstürme etc.) geschah in den ausgewählten Kupferstichen auf ähnliche Art und Weise: Das protestantische wie auch das katholische Ritual führen weg von bzw. hin zu einem religiösen Bau, einer grossen Stadtkirche, das jüdische Ritual findet innerhalb eines religiösen Baus statt. Bei den aussereuropäischen Bildern führen die Prozessionen oder andere dargestellte Ritualesequenzen zu einem Ritualplatz hin, sei es zum Ort, wo der Verstorbene weiter präpariert wird, oder zum Bestattungsort.

Tiere sind bloss auf den Bildern zu den Protestanten, den Katholiken und den Parsen anwesend: Hunde sowie auf letzterem Raubvögel. Es ist anzunehmen, dass Hunde in Amsterdam und Paris zum gewöhnlichen Stadtbild gehören und sie keine spezifische Rolle im Ritual innehaben. Der Hund wie auch die Raubvögel auf dem Kupferstich zu den Parsen, das wissen wir aus dem Bild wie auch aus dem Text, beteiligen sich aktiv am Bestattungsritual, sei dies als religiöser Bote oder direkt am Bestattungsprozess.

8.2.1.5 Fazit: Ritualkritik

Zum einen kann eine mögliche Ritualkritik in der Diskrepanz zwischen der Starrheit und Formalität sowie der Unkonzentriertheit und Nichtfokussierung der aktiven Ritualteilnehmer gesehen werden. Diese Diskrepanz zeigt sich, insbesondere bei den Bildern aus dem europäischen Kontext, durch Formalität des Rituals, die starren Bewegungen der Personen und die Unkonzentriertheit auf das Ritual. Bei den Bildern zu Kanada, Mexiko, Guinea und den Parsen zeigt sich diese Diskrepanz nur schwach. Obgleich auch bei diesen Bildern ein formalisiertes Ritual abgebildet ist, wird die Unkonzentriertheit der beteiligten Personen weniger stark betont als bei den europäischen Bildern. Das Ritual zum *Orenoque* hingegen zeigt keine starren Formen.

Zum anderen zeigt sich eine gegen den Katholizismus gerichtete Ritualkritik in der Fülle der Bilder, die zum katholischen Todesritual dargestellt sind. Keine andere Tradition erfährt so viel „Aufmerksamkeit“ wie die katholische.

Bemerkenswert ist die Ausgestaltung des religiösen Spezialisten auf den ausgewählten Kupferstichen. Wie oben festgehalten, wird er visuell bei diesen Darstellungen nicht hervorgehoben. Die Abschaffung der religiösen Spezialisten wird ja in der *Préface* eindeutig gefordert. Somit kommen die Todesrituale idealer Religion näher. Jedoch auch in diesem Punkt kann eine Kritik an der katholischen Tradition ausgemacht werden: Obgleich kein Einzelner als religiöser Spezialist gekennzeichnet ist, wird durch Kleidung und Ritualgegenstände eine Hierarchie verschiedener religiöser Spezialisten deutlich.

8.2.2 Konstruktion des Vergleichs

8.2.2.1 Vergleichbare Elemente auf begrifflicher Ebene

In allen Unterschriften der ausgewählten Kupferstiche tauchen die Begriffe *ceremonie funèbre* (Amsterdam, *Orenoque*, Guinea), *convoi funèbre* (Katholizismus, Kanada, Mexiko) oder *funeraïlles* (Parsen) auf. Durch die Bildunterschriften wird unmissverständlich der Bezug zur Bestattung, zum Bestattungsritual oder zur Bestattungsprozession gemacht. Interessanterweise werden nicht alle Leichenzüge mit *convoi funèbre* bezeichnet: Das Amsterdamsche Ritual kann zwar gemäss Kupferstichdarstellung als Prozession gesehen werden, wird jedoch nicht so betitelt.

Eine Ausnahme in Bezug auf die Bezeichnungen bilden nur die Kupferstiche zu den jüdischen Todesritualen. Dort wird bei einem Kupferstich der jüdische Begriff *Acafoth* verwendet, beim anderen die Tätigkeit beschrieben: *Les assistans jettent de la terre sur le corps*. Zu *funèbre* wird im Untertitel kein Bezug hergestellt. Vergleicht man dies mit anderen Kupferstichen der *Cérémonies et coutumes religieuses*, fällt auf, dass es hierzu nur zwei weitere Ausnahmen gibt: das Ritual in Venezuela und das in Indien. Hier werden die Handlungen beschrieben, ohne dafür einen Überbegriff oder emische Bezeichnungen zu verwenden. Von Letzteren hatten Bernard und Picart vermutlich keine Kenntnis. Die Frage hingegen, weshalb kein Überbegriff verwendet wird – und somit eine stärkere Vergleichbarkeit nahe gelegt worden wäre –, bleibt offen.

8.2.2.2 Vergleichbare Elemente auf visueller Ebene

Betrachtet man die acht ausgewählten Bilder in einer Gesamtschau, so ist unschwer ein Stadt-Land-Unterschied zu erkennen: Die reformierte und die katholische Prozession finden beide in einem grossstädtischen Setting statt, beide draussen auf der Strasse und in unmittelbarer Nähe zu einem religiösen Gebäude. Das dritte europäische Bild, das jüdische Ritual, ist im Innenraum eines scheinbar grossen Gebäudes, worauf zumindest die Höhe des Raumes und die Fenster schliessen lassen. Der Blick durch diese Fenster jedoch zeigt, dass das Gebäude nicht inmitten der Stadt steht: Draussen sind Bäume und Büsche zu sehen. Je weiter weg von Europa man sich geographisch bewegt, desto ländlicher werden die Darstellungen: Beim Ritual zur Bestattung der Parsen ist neben den Türmen eine Ansiedlung mit kleineren und grösseren Gebäuden im Hintergrund zu sehen. Die einzigen Bauten bei den amerikanischen und afrikanischen Ritualen hingegen sind einfache Hütten beim Fluss *Orenoques*, bei den kanadischen Grabstätten auf Pfählen, und den Verbrennungsstätten in Mexiko oder den Siedlungen auf Guinea ebenso. Die Darstellungen zu den aussereuropäischen Ritualen unterscheiden sich also in Bezug auf den Ritualort erheblich von denjenigen aus Europa.

Auch in Bezug auf die Kleidung ist ein markanter Unterschied auf visueller Ebene auf den Kupferstichen zu vermerken. So sind alle in Europa sowie die Parsen bekleidet, und nur Gesicht und Hände sind unverdeckt. Bei den protestantischen und katholischen tragen diejenigen, die aktiv im Ritual beteiligt sind, spezifische Ritualkleidung, die sich von der alltäglichen Kleidung abhebt. Vergleicht man die Kleidung derjenigen, die in Amsterdam nicht aktiv am Ritual beteiligt sind, mit der Kleidung derjenigen, die im jüdischen Ritual den Sarg umrunden, so scheinen hier diese jüdischen Männer alltägliche, bürgerliche Kleidung zu tragen. Bei den Parsen tragen alle, die aktiv Beteiligten sowie die Zuschauenden, dieselbe Art von Kleidung. Folgt man den Kupferstichen, ist daraus zu schliessen, dass nur im reformierten sowie im katholischen Ritual spezifische Ritualkleidung verwendet werden.

Auf den Bildern zu Mexiko, Kanada, *Orenoque* und Guinea hingegen sind die Menschen leicht bekleidet bis vollständig nackt: in Kanada tragen die Frauen knielange Röcke, die Männer haben entweder baren Oberkörper und einen Umhang bis zu den Knien oder sind ganz nackt, in Mexiko tragen die Männer einen Lendenschurz und die Frauen ebenfalls luftige Röcke wie auch auf Guinea, beim Bild zu *Orenoque* sind Frauen wie Männer vollständig nackt.

Die Prozession ist ein einprägsames visuelles Element, das, wie bereits beschrieben, auf den ausgewählten Bildern zu sehen ist. Fünf der Bilder – Amsterdam, die katholische Darstellung, die jüdische Darstellung, Kanada und Guinea – weisen bildkompositorisch durch eine durchgehende Menschenschlange in der unteren Hälfte des Bildes Ähnlichkeiten auf, obgleich bei der jüdischen Darstellung keine Prozession von einem Ort zu einem anderen stattfindet, sondern ein Rundgang. Auch die mexikanische Darstellung wird mit *Convoi funebre* untertitelt und eine Prozession führt von vorne nach hinten. Durch ein anderes Bildformat (Viertelseite und Hochformat) als die übrigen ausgewählten Bilder (halbe Seite und Querformat) wirkt die Prozession als vergleichbares visuelles Element nicht frappant, sondern wird erst beim genaueren Hinschauen als Ähnlichkeit zum Amsterdamer Ritual erkannt. Die Kupferstiche zu den Parsen und zu *Orenoque* weisen keine solche visuelle Vergleichbarkeit auf.

Auf den ersten vier der oben genannten fünf Bildern – Amsterdam, die katholische Darstellung, die jüdische Darstellung, Kanada – ist ein geschlossener Sarg, der keinen Blick auf den Verstorbenen zulässt. Auf Guinea ist der Leichnam in ein Tuch gehüllt und als solcher erkennbar; bei der Darstellung zu Mexiko sowie zu den Parsen ist der Verstorbene auf einer Trage aufgebahrt und nur mit einem Lendenschurz bedeckt. Ansonsten ist der Körper des Verstorbenen für die Blicke der Ritualteilnehmer zugänglich. In der Darstellung zu *Orenoque* sind lediglich die Überreste, das Skelett, zu sehen.

8.2.2.3 Assimilationen, Abgrenzungen, „Exotisches“

Trotz der zahlreichen visuellen und begrifflichen Ähnlichkeiten der nicht-reformierten Darstellungen mit denen aus dem reformierten Amsterdam gibt es auch deutliche Kontraste und Abgrenzungen.

Im Vergleich zum katholischen Ritual fällt, trotz vieler Ähnlichkeiten, die Einfachheit und Gleichheit der Ritualteilnehmer im reformierten Ritual auf: Alle Männer tragen die gleiche schwarze Kleidung. Im katholischen Ritual hingegen tragen die verschiedenen Ritualteilnehmer, Kinder und Erwachsene, gruppenweise unterschiedliche Kleidung. Und sie tragen Ritualgegenstände bei sich. Das Ritual gestaltet sich viel aufwändiger.

Im jüdischen Ritual, wie auch im reformierten, tragen alle Ritualteilnehmer ähnliche Kleidung, und nur Männer sind beteiligt. Im Unterschied zum reformierten Bild jedoch wird das jüdische Ritual in einem geschlossenen Raum vollzogen, ohne Zugang für die Öffentlichkeit. Dem protestantischen Ritual können alle beiwohnen.

Was die Handlungen, die emotionale Ausdrucksweise und die aktive Beteiligung am Ritual anlangt, unterscheiden sich die drei europäischen Darstellungen kaum: Bei allen gibt es eine Art Prozession, begleitet von Gebeten oder ähnlichem. Die Emotionen der Ritualteilnehmer reichen von Trauer bis Gleichgültigkeit. Die Kontraste zeigen sich deutlicher im Vergleich zu den aussereuropäischen Ritualen, sei dies im Aufhängen der unbedeckten Verstorbenen in einem Turm oder im – nach den Gesichtern zu urteilen – ziemlich freudigen Tanz in Kanada, sei es im Verbrennen des Verstorbenen in Mexiko oder dem Aufhängen der Skelette beim *Orenoque* oder auch bei den verschiedenen, nicht durchgängig verständlichen Sequenzen der Prozession auf Guinea. Obschon sich die aussereuropäischen Rituale in ihren Handlungen unterscheiden und untereinander nur marginal Ähnlichkeiten aufweisen, entdeckt der reformierte Amsterdamer Bildbetrachter auf allen Elemente, die ihm exotisch und unangemessen erscheinen mussten.

8.2.2.4 Fazit: Vergleichbarkeit

Einen Aspekt der Wiedererkennung gibt es auf jedem der ausgewählten Bilder – sei es eine Erdbestattung, eine Prozession zu Ehren des Verstorbenen oder Gebete. Man hätte sich ja auch etwas völlig „Abstruses“, „Barbarisches“ ausdenken können ohne jeglichen Anknüpfungspunkt an die bekannte, sprich reformierte Ritualpraxis. Wie dieser Aspekt der Wiedererkennung jedoch dargestellt wird, unterscheidet sich von Bild zu Bild erheblich. So ist beispielsweise auf dem Bild von *Orenoque* lediglich eine Erdbestattung als bekanntes Element dargestellt, in allen anderen, oben genannten Aspekten (Grossstadt, religiöser Spezialist, Sarg, Gebete, Prozession) unterscheidet es sich von derjenigen Darstellung aus Amsterdam. Auch die anderen Darstellungen zu Amerika und Afrika weisen einen Aspekt der Wiedererkennung auf: die Prozession. In Kanada wird der Verstorbene auch im Sarg transportiert, obgleich danach keine Erdbestattung, sondern eine Luftbestattung folgt.

8.2.3 Synthese: „eigen“, „fremd“, „exotisch“

Mithilfe der begrifflichen Bezeichnung der Rituale wird, mit Ausnahme der jüdischen Tradition, wo die emische Bezeichnung übernommen worden ist, eine Vergleichbarkeit mit dem „Eigenen“ hergestellt. Durch das visuelle Element der Prozession wird ebenda auch angeknüpft und über aussereuropäische Rituale wie die von Guinea und Kanada näher zum „Eigenen“ geführt, wenn auch diese mit „exotischen“ Elementen (wie Tanz oder „Hindernispacours“) versehen sind.

Obgleich die ausgewählten Kupferstiche alle human dargestellt sind und auf die Abbildung brutaler Bildelemente – bezogen auf die lebendigen (!) Menschen auf der Darstellung – verzichtet wird, so zeigt sich doch eine deutliche Divergenz einerseits zu anderen

Kupferstichen im Werk, andererseits zum Text. Andere Kupferstiche des Werkes aus dem afrikanischen und südamerikanischen Kontext zeigen durchaus brutale Szenen und Gewalt an Menschen und Tieren, und verbleiben daher im Bereich des „Exotischen“.

Eine weitere Divergenz zwischen ausgewählten Kupferstichen und dem dazugehörigen Text gibt es in Bezug auf die in der *Préface* vorgenommene Ritualkritik, wie beispielsweise das Opfern von Tieren für die Fetische durch die religiösen Spezialisten auf Guinea. Ein Blick über die gemachte Auswahl hinaus ergibt folglich andere Resultate.

Auffallend ist die Heterogenität der ausgewählten Kupferstiche. Was am Lebensende mit den Verstorbenen gemacht wird, ist – folgt man den *Cérémonies et coutumes religieuses* – sehr unterschiedlich, und somit muss sich der damalige Bildbetrachter mit „fremden“ Elementen – z. B. mit einer tanzenden Prozession – als auch mit „exotischen“ Elementen – z. B. mit dem Aufhängen der Leichen in Türmen – auseinandersetzen.

9 Resultate

9.1 Vergleich im Längsschnitt

Bevor die Resultate der obigen Bildanalysen und -vergleiche gebündelt werden, sollen die einzelnen Traditionen je für sich betrachtet werden, um den Blick auch auf andere oben nicht ausgewählte Bilder zu werfen, das Gesamtbild der Tradition zu ergänzen, Resultate zu verifizieren, aber auch Gegensätze anzufügen und Ergebnisse zu korrigieren. Im Fokus der jeweiligen Vergleiche im Längsschnitt stehen erstens die Fragen zu den in der *Préface* dargelegten und die Ritualkritik betreffenden Argumenten. Davon ausgehend wird der zweite Schwerpunkt darauf gesetzt, ein Fazit zu ziehen, wie die Traditionen insgesamt dargestellt werden. Dabei werden die Traditionen in der von Bernard und Picart vorgenommenen Kategorisierung betrachtet, um einen breiteren Blickwinkel zu gewährleisten.

9.1.1 *Protestans*

Die protestantische Religion – darunter werden die Lutheraner¹ und Calvinisten gezählt; andere protestantische Strömungen wie die Anglikaner, Anabaptisten und Quäker werden interessanterweise einzeln aufgeführt und im Bd. 5 untergebracht² – wird im gleichen Band wie die Orthodoxen³ dargestellt. In der Zusammenschau von Lutheranern und Calvinisten kommen nicht nur die Gemeinsamkeiten sondern auch die Differenzen zum Vorschein.

Wenn auch die Quantität der dargestellten Rituale bei den Lutheranern und Calvinisten vergleichsweise gering gehalten ist, so werden bei beiden Strömungen die religiösen Spezialisten und deren dominante Rolle im Ritual betont. Ebenfalls werden bei beiden viele *ressources*⁴ in den rituellen Überbau investiert, sei es in die imposanten Sakralbauten, sei es in die pompösen Festlichkeiten, besonders sichtbar an der Kleidung. Somit kann festgehalten werden, dass sowohl die Lutheraner als auch die Calvinisten unter die in der *Préface* proklamierte Ritualkritik fallen.

Obwohl die Lutheraner in der gleichen Sektion wie die Calvinisten behandelt werden, so weist nicht nur der Text, sondern auch die Bildauswahl deutlich auf die theologischen Unterschiede hin, wie beispielsweise auf Beichte und Absolution – Rituale und theologische Hintergründe, die dem gebildeten Bildbetrachter in Amsterdam zwar vermutlich bekannt sind, sich jedoch geographisch weit weg abspielen⁵ und von der er sich – aus

¹Siehe [Abb. Faliu: 296-308]. Visuell dargestellt werden die Lutheraner aus Augsburg, wodurch die reformationshistorische Relevanz der Stadt wie auch die Authentizität der lutherischen Tradition betont wird.

²Die Abhandlung dazu ist mit *Dissertations sur la religion et les ceremonies des chretiens qui se sont donnés le nom de Protestans Evangeliques & Réformés* betitelt. Bemerkenswert ist, dass im Band der *Protestans* neben den oben genannten auch die *Religion des Vaudois* oder auch die *Religion et la Discipline ecclesiastique des Bohémiens, ou Freres de Boheme* behandelt werden. Wie Hunt et al. anmerken, gehen Bernard und Picart nicht auf die innenprotestantischen Konflikte ein. Vgl. Hunt et al., 2010a: 11.

³Als Titel für die Orthodoxen steht *Religion des Grecs*, im Text wie auch in den Bildern jedoch werden auch andere Strömungen der Orthodoxen wie die Armenier und Russen thematisiert.

⁴Vgl. *Préface*.

⁵Die evangelisch-lutherische Kirche etablierte sich erst anfangs des 19. Jahrhunderts in den Niederlanden und blieb eine vergleichsweise kleine Kirche.

calvinistischer Sicht – distanziert, die also als „fremd“ eingeordnet werden können.⁶

Es kann davon ausgegangen werden, dass der intendierte Adressatenkreis hingegen die calvinistischen Rituale als ihre „eigenen“ betrachten können.⁷ So spielt sich beispielsweise das Todesritual nur wenige Gehminuten entfernt von Picarts Zuhause⁸ in Amsterdam ab. Das intendierte Publikum ist ebenfalls in dieser Region zu lokalisieren. Dies stellt somit der Darstellung folgende Aufgabe: Die Bildbetrachtenden müssen das Ritual wiedererkennen und als authentisch begutachten und sich damit identifizieren. Andernfalls wäre das Bild bzw. dessen Künstler unglaubwürdig. Und wenn er schon die eigenen, Amsterdamer Rituale nicht korrekt darstellt, wie kann man den anderen Darstellungen „vertrauen“?⁹ Die Authentizität der Amsterdamer calvinistischen Rituale gilt folglich als Bewertungskriterium für die Darstellungen aller anderen Traditionen.

9.1.2 *Catholiques*

Der katholischen Tradition¹⁰ haben Bernard und Picart anderthalb Folio-Bände gewidmet; keine andere Tradition (und dabei ist der Katholizismus ja lediglich eine Konfession der christlichen Tradition) erhält so viel Aufmerksamkeit in den *Cérémonies et coutumes religieuses*! Nicht nur in den Texten, auch bei den Bildern ist diese überragende Quantität ersichtlich. Wie oben bereits festgestellt,¹¹ wird diese Quantität bei den Kupferstichen

⁶Bei den Katholiken, wie wir gleich sehen werden, haben wir ebenfalls der Fall einer Distanzierung. Da die Lutheraner jedoch ausdrücklich in die gleiche Kategorie wie die Calvinisten eingeordnet sind, bewerte ich diese Distanzierung als weit weniger stark als diese zur katholischen Tradition.

⁷Ob und welche Religionszugehörigkeit Bernard und Picart selbst hatten, bleibt bisher ungeklärt. (Vgl. Hunt et al., 2010a: 67-68; Jacob, 2014: 103; 112; Berti, 2012c: 259; siehe auch Kapitel 2.2 *Bernard Picart*.) Hier wird basierend auf der Sichtweise des Amsterdamer Bildbetrachters interpretiert, wobei die Calvinisten, trotz Religionsfreiheit, die Stadt und damit den Publikationsort Amsterdam regieren.

⁸Vgl. Jacob, 2014: 108.

⁹Dass dennoch Ritualkritik in den Bildern verpackt ist, ist bereits oben festgestellt worden.

¹⁰Siehe [Abb. Faliu: 221-277].

¹¹Vgl. Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie*.

auf die Spitze getrieben, indem die Rituale nicht nur in grossen ganz- oder halbseitigen Bildern dargestellt werden, wie dies bei den anderen Traditionen mehrheitlich der Fall ist, sondern sie werden grossteils in die verschiedenen Ritualsequenzen aufgegliedert. So werden der rituelle Überbau der Tradition, die darin investierten *ressources*, das Aufwändige (wie die Ausgestaltung der Rituale oder die Sakralbauten), und auch die Rolle, Vielfalt und Hierarchie der religiösen Spezialisten besonders stark akzentuiert. Des Weiteren werden auch Bestrafungen (Inquisition)¹² visualisiert und somit beinahe die ganze Palette, die in der *Préface* unter Ritualkritik fällt, ausgeschöpft.

Können bei den oben analysierten Übergangsritualen zwischen der protestantischen und der katholischen Tradition mehrheitlich Übereinstimmungen – und somit auch Bekanntes, „Eigenes“ – festgestellt werden, so verschiebt sich das so entstandene Bild bei der Gesamtschau. In der Fülle der Rituale zum Katholizismus gibt es Bilder, die der gebildete Amsterdamer Bildbetrachter einordnen kann, die ihm aber „exotisch“, unangemessen erscheinen müssen, da sich der Calvinismus klar davon distanziert.¹³ Hier zeigt sich, dass das Klassifikationsschema mit der Unterscheidung zwischen „fremd“ und „exotisch“ in Bezug auf den Katholizismus zum einen an seine Grenzen stösst, da die Einordnung unklar ist und beidseitig argumentativ durchgeführt werden kann, zum anderen jedoch den Katholizismus in Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* als Sonderfall markiert und die Abgrenzung Bernards und Picarts akzentuiert.

9.1.3 Juifs

Die Kupferstiche zur jüdischen Tradition,¹⁴ der die Hälfte eines Folio-Bandes gewidmet ist, fokussieren das jüdische Leben Amsterdams und stellen somit eine andere partikuläre

¹²Siehe [Abb. Faliu: 273-277].

¹³Beispiele dazu wären die Stiche *La confession, consecration d'une image* oder die Vielzahl an Ritualen, die sich auf den Papst beziehen. Siehe bspw. [Abb. Faliu: 234; 245; 271].

¹⁴Siehe [Abb. Faliu: 189-205].

Situation in den *Cérémonies et coutumes religieuses* dar: Die Amsterdamer Bildbetrachtenden gewinnen dank unterschiedlicher Darstellungen nicht nur Einblick in die Häuser ihrer jüdischen Nachbarn und verschiedener Synagogen, sondern auch eine detaillierte Innenansicht der portugiesischen Synagoge Amsterdams, eines imposanten Monumentalgebäudes, welches das Stadtbild prägt.¹⁵ Sie vermitteln also Wissen über einen Teil Amsterdams, der dem christlichen Bürger normalerweise nicht zugänglich ist.

Nicht nur die Synagoge ist aufwändig gebaut, auch die Rituale selbst, so wie sie Picart darstellt, bilden einen Kontrast zu der in der *Préface* propagierten Einfachheit: Spezielle Kleidung, spezifisches Essen, eigens für das Ritual gebaute Hütten und komplexe Ritualgegenstände¹⁶ werden dargestellt und die Rolle der religiösen Spezialisten betont. Dadurch wird auch an der jüdischen Tradition Ritualkritik geübt.¹⁷

Die Einordnung der jüdischen Tradition, wie Picart sie darstellte, oszilliert zwischen „eigen“, „fremd“ und „exotisch“: So werden Beschneidungsrituale durchgeführt, die die eigene Tradition in ihrer Geschichte zwar kennt, sich aber davon losgesagt hat, die jedoch aus der Malerei durchaus als bekannt gelten können. Auch andere Rituale, die sich in den Strassen und Hinterhöfen abspielen, sind der Amsterdamer Bevölkerung zugänglich: Sie sind zwar „fremd“, da nicht eigen, aber durchaus bekannt. Andere Rituale hingegen finden hinter verschlossenen Türen statt und gewähren der nicht-jüdischen Bevölkerung keinen Einblick.¹⁸

¹⁵Siehe [Abb. Faliu: 190-191; 204-205]. Zum Bau, Ausstattung und Darstellungen der Einweihung vgl. von Wyss-Giacosa, 2010: 288-291.

¹⁶Eine Abbildung liefert bspw. eine Anleitung für das Anlegen der Tefillin, eine andere zeigt die Beschneidungsinstrumente.

¹⁷Des Weiteren gibt es eine Darstellung mit *Penitence*, bei der Menschen geschlagen werden: *Le penitence des juifs allemands dans leur Synagoge* [Abb. Faliu: 203]. Diese Abbildung befindet sich jedoch nicht im Band zur jüdischen Tradition im Allgemeinen, sondern im Band 5 (1737) nach der Abhandlung des Islam, in: *Additions et corrections a cet ouvrage: Additions & Corrections aux cérémonies des Juifs*.

¹⁸Auch Picart benötigte viel Beharrlichkeit und soziale Verbindungen, bis er Zugang zu jüdischen Ritualen bekam. Vgl. von Wyss-Giacosa, 2010: 283; Berti, 2012c: 259-273; Veldman/Richards, 2007/2008: 97. Vgl. dazu auch Kapitel 2.4.2.1 *Bildproduktion*.

9.1.4 *Indiens occidentaux*

Den Kulturen aus Nord- und Südamerika ist ein einzelner Folio-Band gewidmet, der vorwiegend Kupferstiche zu Kanada, Virginia, Florida, Mexiko, Venezuela, Panama, Karibik, Paria, Brasilien und Peru beinhaltet.¹⁹ Die Inhalte der jeweiligen Rituale, insbesondere der Jahreszyklusrituale, und auch ihre Ausgestaltung der Übergangsrituale sind vielfältig wie auch ihre Vorstellung der Gottheiten. Auffallend ist jedoch, dass sich in folgenden Aspekten mehrheitlich Übereinstimmungen finden lassen: Religiöse Spezialisten spielen grösstenteils²⁰ eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich durch ihre Vormachtstellung, ihre aktiven Handlungen und ihre partikuläre Kleidung in den Kupferstichen, was eine Identifikation als religiöser Spezialisten ermöglicht, wie auch durch die Einzelbildern mit Untertiteln wie *Prêtre* oder *Magicien*. Die Gottheiten, die sowohl in Kupferstichen mit Ritualen als auch auf Einzelbildern abgebildet sind, zeigen kaum Übereinstimmungen mit dem in der *Préface* proklamierten idealen *Etre très simple*: Sie sind menschenähnlich oder auch Mischwesen, ausgestattet mit Waffen und angsterregenden Gesichtsausdrücken, dargestellt werden auch furchtbare Kampfszenen mit Tieren. Für diese Gottheiten werden überwiegend aufwändige Rituale durchgeführt, zu denen Opferrituale zählen, bei denen Gewalt an Mensch und Tier gezeigt wird; es werden Gefangene geopfert und ebenso die Erstgeborenen. Obgleich Picart die Gewalt in seinen Bildern im Vergleich zu seinen Zeitgenossen wenig akzentuiert, sondern tendenziell humanisiert,²¹ kommen in den *Cérémonies et coutumes religieuses* dennoch brutale Szenen vor. Aus den genannten Gründen fallen die Kupferstiche Picarts zu den Kulturen Nord- und Südamerikas überwiegend unter die Ritualkritik.

Betrachtet man die Kupferstiche zu den *Indiens occidentaux*, so verschiebt sich das Gesamtbild in Bezug auf die Einordnung zwischen „fremd“ und „exotisch“: Werden bei den oben analysierten Übergangsritualen in Bild und Untertitel dem Amsterdamer Bildbe-

¹⁹Siehe [Abb. Faliu: 43-76].

²⁰Eine Ausnahme stellt bspw. die oben analysierte kanadische Hochzeit dar.

²¹Vgl. Gutiérrez, 2010b: 251-270.

trachtenden deutliche Anknüpfungspunkte geliefert, so zeigen andere Kupferstiche wie beispielsweise diejenigen zu Gottheiten, Jahreszyklusritualen oder Ritualen der religiösen Spezialisten eine Vielfalt an Szenen, die im Bereich des „Exotischen“ verbleiben: Opferungen, Gewalt, furchterregende Gottheiten, Anbetung von Sonne und Mond, das Wirken von Magiern.

9.1.5 *Perses*

Die visuelle Darstellung der Perser beschränkt sich auf vier Kupferstiche zu Ritualen:²² die oben analysierten Übergangsrituale sowie ein Ritual für einen sterbenden Parsen. Die weiteren Kupferstiche fokussieren zum einen den „exotischsten“ Teil der Tradition: die *Sepulchres des Gaures*, die Bestattungstürme, wie sie ebenso, obschon in etwas anderer Darstellungsweise, im Kupferstich zum Todesritual dargestellt sind. Zum anderen stellen sie den *Temple du feu* sowie auch eine Folio-Seite mit verschiedenen religiösen Spezialisten dar.

Obwohl es nur wenige Darstellungen zu den Persern gibt,²³ sind die einzelnen Rituale darin aufwändig und mit dem Handeln verschiedener religiöser Spezialisten verbunden und können somit – folgt man Bernards Argumenten – kritisiert werden.

Dadurch, dass vor allem die im Hauptteil der vorliegenden Arbeit analysierten Rituale abgebildet sind, verschiebt sich das Gesamtbild nicht: „fremde“ Elemente (Feuer) werden mit dem „Eigenen“ (Taufe) verbunden, jedoch ganz „exotische“ Aspekte (Bestattungsturm) beibehalten.

²²Siehe [Abb. Faliu: 166-169].

²³Die Frage nach der Quantität der dargestellten Rituale kann selbstverständlich jeweils aufgrund der Quellenlage beruhen. Vgl. Kapitel 4.1.4 *Arbeit an den Bildern: eine kurze Statistik*.

9.1.6 *Peuples d'Afrique*

Im Kapitel zu Afrika werden zwei Kulturen dargestellt: *Peuples de Guinée* und *Cafres et Hottantots*.²⁴ In ihrer körperlichen Erscheinung, ihrer Kleidung, der Landschaft wie auch in der Ausprägung der Zivilisation – abgesehen davon, dass die auf Guinea eckige Hütten haben und die *Cafres et Hottantots* runde – unterscheiden sie sich äusserlich kaum. Obgleich sich die Rituale der beiden Kulturen, folgt man Picarts Kupferstichen, sichtbar unterscheiden, weisen sie dennoch einige Gemeinsamkeiten auf: Erstens ist die Identifikation einzelner religiöser Spezialisten oftmals nicht möglich; entweder benötigen die Rituale keine religiösen Spezialisten (wie beim oben analysierten Hochzeitsritual) oder es handeln viele Personen, was auf eine Vielzahl von religiösen Spezialisten (jedoch keine Vormachtstellung eines einzelnen) hindeutet.²⁵ Zweitens sind Anknüpfungspunkte zum Bekanntem nur marginal gegeben, sei es in der Bildunterschrift zum *Circoncision*-Ritual der Guineer oder bei den Prozessionen der Todesrituale. Ansonsten verbleiben die Ritualelemente im Unbekannten, „Exotischen“. Drittens werden bei beiden Kulturen brutale Handlungen im Ritual vollzogen: Tiere geschlachtet, Menschen mit Speeren getötet und die Köpfe der Getöteten aufgespiesst. Diese Rituale sind also nicht humanisiert und verbleiben „exotisch.“

9.1.7 Schlussfolgerung aus dem Vergleich im Längsschnitt

Der Vergleich im Längsschnitt zeigt, dass sich die Sichtweise im Verhältnis zum Vergleich der Übergangsrituale nur teilweise verschiebt. Zum einen tangiert dies die *Indiens occi-*

²⁴Siehe [Abb. Faliu: 174-181].

²⁵Bemerkenswert ist des Weiteren, dass auf den vorhandenen Einzelbildern nicht, wie bei anderen Traditionen wie den Parsen oder Chinesen beispielsweise, religiöse Spezialisten einzeln abgebildet sind, sondern Musikinstrumente.

dentaux, die sich in der Gesamtschau in Richtung des „exotischen“ Bereichs hin verlagern. Zum Zweiten betrifft dies die jüdische Tradition, die sich im Spannungsfeld zwischen „fremd“ und „exotisch“ bewegt. Zum Dritten kommt im Vergleich im Längsschnitt ein weiteres Spannungsfeld zum Vorschein: die katholische Tradition mit den Akzenten, die Picart für seine Darstellung wählte. Dieses Spannungsfeld jedoch weist andere Aspekte auf als dasjenige der jüdischen Tradition und betont vielmehr die Distanzierung der Calvinisten gegenüber den Katholiken.

Durch den Vergleich innerhalb der jeweiligen Traditionen (bzw. geographischen Anordnungen) kann aufgezeigt werden, dass bei allen Traditionen deutliche Ritualkritik geübt wird und dabei die eigene, calvinistische Tradition keine Ausnahme bildet. Ebenfalls kann illustriert werden, dass die Ritualkritik jedoch unterschiedlichen Ausmasses ist, und dass die in der *Préface* proklamierten Kriterien der Ritualkritik bei keiner religiösen Tradition so stark greifen wie beim Katholizismus.

9.2 Resultate der vergleichenden Analysen

9.2.1 Religion und Ritual

Durch eine Begriffsanalyse kann gezeigt werden, dass unter *idolâtre* eine nicht-pejorative Bezeichnung zu verstehen ist, die auf all diejenigen Traditionen angewendet wird, für die noch kein spezifischer Terminus konstruiert worden ist. Somit entfällt *idolâtre* als eigenständiges Klassifikationskriterium.²⁶

²⁶Das dies kein Manifest der Zukunft bleiben sollte, zeigt sich in der weiteren Entwicklung der Taxonomie der Religionen. So folgt im 19. Jahrhundert die Konstruktion von grossen und kleinen Traditionen, die Erfindung von „Weltreligionen“ wie auch von „primitiven“ Religionen, was wiederum eine Wertung in der Taxonomie der Religionen impliziert. Für weitere Literatur sei auf Masuzawa,

Im Folgenden sollen die Resultate zu Religion und Ritual, insbesondere im Hinblick auf die in der *Préface* und in der *Dissertation sur le culte religieux* ausgedrückte Kritik anhand der Bildanalysen, gebündelt werden; dabei wird auf zwei Kritikpunkte fokussiert: die Rolle des religiösen Spezialisten sowie die Ausstattung des Rituals (und damit zusammenhängend der Ritualplatz und die Ritualgegenstände).

Die Bildvergleiche der Übergangsrituale zeigen, dass Ritualkritik auf den Bildern in unterschiedlicher Hinsicht und unterschiedlicher Stärke angebracht ist. Dabei können insbesondere zwei Auffälligkeiten festgehalten werden: Erstens fallen die christliche Traditionen, in der calvinistischen wie auch in der katholischen Konfession, deutlicher unter die in der *Préface* erwähnte Ritualkritik als die anderer Traditionen. Bei der katholischen Konfession ist dies die Stellung des religiösen Spezialisten (Kleinkindritual), bzw. die Fülle an religiösen Spezialisten (beim Todesritual), die Ausgestaltung des Rituals in Hinblick auf Ritualgegenstände (beim Todesritual) sowie die Quantität der Rituale, die ebenfalls in Bezug zum Übergangsritual stehen (Kleinkind- und Todesritual). Bei der reformierten Konfession fällt die Kritik insbesondere bezüglich des religiösen Spezialisten schärfer aus (beim Tauf- und insbesondere beim Hochzeitsritual), und zeigt sich auch – jedoch in sehr abgeschwächter Form – im Vergleich im Längsschnitt.²⁷

Zweitens ist diese Ritualkritik bei den aussereuropäischen *idolâtre* Traditionen zwar grösstenteils vorhanden, dazu gibt es interessanterweise aber auch Kupferstiche bei den Übergangsritualen, die dem Ideal einer natürlichen zivilen Religion näher kommen: ein-

2005: 107-120; Auffarth, 2005: 17-36 verwiesen; sowie bezogen auf die niederländische Situation vgl. Leertouwer, 1991: 198-213.

²⁷Diese Beobachtung deckt sich nicht mit derjenigen Hunt et al., die schreiben: „The suspicion of priests runs through the prints and becomes much more apparent in the accompanying text. In the engravings of Jewish and protestant ceremonies, rabbis and pastors are either absent or they blend in with their congregations, hardly standing out at all from the others, Picart and Bernard clearly preferred this kind of intermingling, where religious leaders functioned more as teachers of their equals than as a separate caste. Most of the depictions of Catholics, in contrast, either show priests performing official duties without a congregation present or portray them overseeing and overshadowing the proceedings. Priests dominate the images of Catholicism.“ (Hunt et al., 2010a: 160; 162.) Leider steht bei Hunt et al. keine Angabe, auf welche Bilder sie sich konkret beziehen, so dass ein Nachvollziehen erschwert wird. Die spezifische, hervorragende Rolle der katholischen Priester ist m. E. vor allem in der Quantität der Bilder zur katholischen Konfession ersichtlich. Die herausragende Rolle der reformierten religiösen Spezialisten ist jedoch auf den Bildern deutlich erkennbar.

fache, schlichte Rituale, die ohne das Wirken religiöser Spezialisten durchgeführt werden (Hochzeitsrituale auf Guinea und Kanada oder Bestattung beim *Orenoque*).

Religion, wie dies in den *Cérémonies et coutumes religieuses* vermittelt wird und wie bereits aus der komparativen Komposition des Werkes hervorgeht, ist ein universelles Phänomen, das auch die *idolâtre* Traditionen miteinschliesst; zum einen werden universelle Komponenten festgestellt wie Übergangsrituale oder das Beten, zum anderen betrifft das Universelle auch die Basis aller Religionen – die natürliche Religion. Die proklamierte natürliche Religion ist jedoch nur bei den wenigsten aller Rituale weltweit erkennbar. Die angebrachte Ritualkritik betrifft nicht nur die aussereuropäischen Traditionen, sondern insbesondere auch, wenn auch in unterschiedlicher Hinsicht, – wohl wenig überraschend – die katholische Konfession, sie betrifft jedoch auch die calvinistische Konfession insbesondere in Bezug auf deren religiöse Spezialisten:

„The christian context of the early modern study of religious phenomena points to a fact of major importance: it was not only other religions of the world that were being discovered and studied critically but also Christianity itself. Our topic is by no means «the West versus the Rest.» The attempt to understand, critically and with sympathy, the various religious traditions was ipso facto a quest for self-understanding.“²⁸

Hier zeigt sich deutlich, welche Möglichkeiten zum einen sich durch den relativ freien Buchmarkt für Bernard und Picart eröffnen, dass solche Kritik überhaupt gedruckt und in Umlauf gebracht werden kann. Zum anderen zeichnet sich daraus auch der intendierte Adressatenkreis als offen und selbst-reflektierend aus.²⁹

²⁸Stroumsa, 2010: 36.

²⁹Gegenbeispiele dazu wären zum einen Athanasius Kircher, der als jesuitischer Mission für ein katholisches Publikum schrieb, und zum anderen die katholische Edition der *Cérémonies et coutumes religieuses*, die zensiert in Paris erschien.

9.2.2 Konstruktion des Vergleichs

„Wer sammelt, handelt sich, willentlich oder nicht, das Problem der Anordnung, das heisst der sinnvollen, durch ein vorgefasstes Prinzip vermittelten Einrichtung des Zusammengetragenen ein.“³⁰

Picart beginnt dabei mit einer generalisierenden Perspektive, einer *taxonomic mode* und der Vorstellung, dass bestimmte Rituale bei *tous les peuples du monde* zu finden seien und arbeitet dann Richtung *illuminative mode* das Partikulare der jeweiligen Traditionen bzw. ihrer Rituale heraus. Somit wird der Vergleich durch eine postulierte Generalisierung konstruiert³¹ und die Sammlung von Picart so angeordnet, dass auf begrifflicher wie auch auf visueller Ebene Gemeinsamkeiten zu finden sind: Zum einen wird ein in der christlichen Tradition gebräuchlicher Begriff oftmals auch auf andere Traditionen angewendet, teilweise jedoch auch der jüdische Begriff (*circumcision*). In wenigen Fällen kann – aufgrund des damaligen Wissensstands – eine emische Bezeichnung des Rituals der jeweiligen Tradition übernommen werden.

Zum anderen wird die Vergleichbarkeit der Traditionen bzw. ihrer Rituale durch Anknüpfungspunkte auf visueller Ebene geschaffen: in Bezug auf die Bildkomposition, die Ästhetik, aber auch auf die partikularen Ikoneme von der Architektur über Körperhaltungen bis zu Ritualgegenständen und ihrer inhaltlicher Bedeutung. Trotz der Schaffung eines Bildkanons durch die technische Reproduzierbarkeit,³² vermitteln die *Cérémonies et coutumes religieuses*, im Bild wie auch im Text, keine Stereotypisierung der Traditionen als Entitäten (bspw. „der“ Jude), sondern differenzieren zwischen verschiedenen Strömungen der jeweiligen Traditionen und zeigen in Bild und Text die innerreligiösen Diversitäten auf.

Insbesondere im Text wird der Vergleich aller religiöser Traditionen essentialisiert und trotz der unterschiedlichen Ausprägungen auf einer gemeinsamen Basis – *essence*, na-

³⁰Siegel, 2006: 157. Hierbei ist festzuhalten, dass der Vergleich nicht inhaltsbezogen auf die separaten Rituale konstruiert worden ist, sondern auf die einzelnen Traditionen.

³¹Vgl. Kapitel 3.3.2 *Religionswissenschaftliches Vergleichen*.

³²Vgl. Kapitel 2.4.2.2 *Kupferstich*.

türliche Religion – zusammengeführt.³³

Trotz der genannten Anknüpfungspunkte und der konstruierten Gemeinsamkeiten finden sich, was der Vergleich im Längsschnitt verdeutlicht, auch Abgrenzungen, Befremdliches, Anstössiges, Unangemessenes – aus der Sichtweise des intendierten Adressatenkreises. Zum einen unterstreicht dies die Authentizität und Glaubwürdigkeit der Kupferstiche Picarts in den Augen seines Publikums, zum anderen wirft es die Frage auf, ob und wie Grenzen zwischen „eigen“, „fremd“ und „exotisch“ gezogen werden können.

9.2.3 Synthese: „Eigenes“, „Fremdes“ und „Exotisches“

Die Bildvergleiche der Übergangsrituale wie auch der Vergleich im Längsschnitt haben gezeigt, dass die Einteilung zwischen „eigen“, „fremd“ und „exotisch“ kein trinäres System darstellt, sondern dass ein komplexes *shifting* in diesem Dreieck stattfindet. Somit passen auch alle Traditionen (mit Ausnahme der „eigenen“, in Amsterdam praktizierten Religion) mit all ihren Facetten nicht eindeutig in eines dieser Schemata, sondern sie wechseln vom einen zum zweiten und dritten, abhängig vom jeweils untersuchten Aspekt, sei dies auf begrifflicher oder visueller Ebene, in Bezug auf Bildkomposition, Ikonome oder der rituellen Handlung.

Hervorzuheben sind zwei Sonderfälle: Zum einen ist dies die jüdische Tradition, die im Nachbarhaus gelebt wird, von der gewisse Elemente bekannt sind, andere Elemente sich hingegen hinter verschlossenen Türen abspielen und dadurch unzugängliches Wissen darstellen.³⁴

Dass zum anderen der Katholizismus insbesondere auch in Bezug auf die Ritualkritik einen Sonderfall darstellt,³⁵ erstaunt in Anbetracht der religionspolitischen Situation

³³Vgl. bspw. Kapitel 4.2 *religieux*.

³⁴Vgl. dazu insbesondere das Kapitel zum Vergleich im Längsschnitt 9.1.3 *Juifs*.

³⁵Vgl. dazu insbesondere das Kapitel zum Vergleich im Längsschnitt 9.1.2 *Catholiques*.

Mitteleuropas wie auch der biographischen Kontexte Bernards und Picarts wenig und zeigt sich dann auch in der französischen Wirkungsgeschichte des Werkes; die Polemik der Protestanten gegen die Katholiken steht in einer zu Picarts Zeit bald zweihundertjährigen Tradition, deren Denkmuster sich in Bildern, Texten und auch in Verhaltensweisen gegenüber Dritten niederschlagen.³⁶

Die festgestellte Ritualkritik gegenüber der calvinistischen Konfession zeigt, dass dieses dreigliedrige Dispositiv um ein weiteres Glied ergänzt werden muss, nämlich um diejenigen, die ohne rituellen Überbau und religiöse Spezialisten den Weg direkt zu Gott, zu einem *Etre très simple*, kennen und gehen. Dadurch wird deutlich, dass das „Eigene“ zwar dasjenige ist, das in Amsterdam gelebt wird, das aber nicht kongruent ist mit dem „Richtigen“, „Idealen.“³⁷ Bemerkenswert ist jedoch die Feststellung, dass Rituale, die deutliche Abgrenzungen zu dem als „eigen“ Bezeichneten aufweisen und im Bereich des „Exotischen“ verbleiben, dem Ideal der natürlichen Religion näher kommen. Dies gilt jedoch nur für einzelne Rituale und nicht für die jeweils gesamte Darstellung einer Tradition.

³⁶Diese gängigen Muster zeigen sich auch als Machtinstrument bspw. in der Missionierung Nordeuropas, so war Lappland lange Zeit Schauplatz der Konfrontationen zwischen Protestanten und Katholiken. (Vgl. Lestringant, 2001: 36-37; vgl. dazu auch Stroumsa, 2010: 20.) Zum stereotypischen Bildern von Katholiken und „Wilden“ in der protestantischen Druckkultur vgl. Gaudio, 2008: 87-126.

³⁷Vgl. dazu auch die ungeklärte Religionszugehörigkeit Picarts, vgl. Kapitel 2.2 *Bernard Picart*.

10 Konklusion

10.1 Reflexion

10.1.1 Reflexion der Methode

Als Fokus der vorliegenden Arbeit wurden Kupferstiche Bernard Picarts aus den *Cérémonies et coutumes religieuses* ausgewählt, um sie in Bezug auf Grenzziehungsprozesse zu befragen. Diese Selektion resultiert erstens in der Rezeptionsgeschichte des Werkes, bei welcher insbesondere die Kupferstiche über hundert Jahre nachgedruckt wurden; mit jeder Neuauflage wurde die Schaffung eines Bildkanons bestärkt. Der zweite Grund für die Auswahl – jedoch von ersterem abhängig – begründet sich aus dem Medium Bild:

„Where writers can hide their attitudes behind an impersonal description, artists are forced by the medium in which they work to take up a clear position, representing individuals from other cultures as either like or unlike themselves.“¹

¹Burke, 2001a: 124.

Panofskys Vorgehensweise diene als Basis für die Beschreibung, die Analyse und die Interpretation der Kupferstiche. Die Methode wurde in Bezug auf die im Fokus stehenden Kupferstiche Picarts in den *Cérémonies et coutumes religieuses* und die gewählte Fragestellung adaptiert. Dabei wurde auf der vorikonographischen Ebene auf Details der Ikoneme und auf die Bildkomposition fokussiert, um auf dieser Ebene sowohl die Konstruktion des Vergleichs als auch Grenzziehungsprozesse nachvollziehen zu können. Auf der ikonographischen Ebene stand die funktionale Identifizierung der im Ritual aktiv Handelnden im Zentrum, insbesondere der religiösen Spezialisten, damit die in der *Préface* proklamierte Ritualkritik hinsichtlich der *Vicaires de la Divinité, d'Intercesseurs, de Patrons &c.* untersucht werden konnte. Zur ikonologischen Interpretation wurden Vergleichsbilder aus den *Cérémonies et coutumes religieuses* und darauf bezogene Textteile des Werkes hinzugezogen und darüber hinaus, wo dies für fruchtbar erachtet wurde, durch Hinweise zur Traditionsgeschichte sowie zur historischen und zur geographischen Verbreitung ergänzt. Wie aufgezeigt, erfordert eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Religionswissenschaft eine Erweiterung der Methode Panofskys. Diese wurde neben grundsätzlichen Überlegungen zu Bildern als Kommunikationsmedien, bei denen ausdrücklich auf die Tücken der Bilder als historische Quellen hingewiesen wurde, hauptsächlich mit Baxandalls Herangehensweise erweitert. Die daraus gewonnenen Resultate flossen vor allem in die Kontextualisierung sowie die Positionierung der *Cérémonies et coutumes religieuses* in die Fachgeschichte der Religionswissenschaft mit ein und, wie weiter unten erläutert wird, warfen ein anderes Licht auf den Gegenstand. Baxandalls Herangehensweise beleuchtet ausserdem religionspolitische, politische, soziale, biographische, wirtschaftliche u. a. Faktoren, die oftmals hinter einem ideengeschichtlichen Ansatz vergessen werden; sie macht damit die praktischen Hintergründe und Situationen offensichtlich, die zur Lösung eines Problems geführt haben. Die Kombination der (kulturwissenschaftlich erweiterten) Methode Panofskys mit der Baxandalls stellt eine gewinnbringende Herangehensweise an Bilder als Quellen dar, die Anschlussfähigkeit an andere Kontexte verspricht und die es wert wäre, gleichfalls an weiteren Gegenständen überprüft zu werden.

Durch die gewählte Methode wurden die Beschreibung und Analyse der Kupferstiche in einer möglichst grossen Spannbreite von *tous les peuples du monde* bewusst stark gewichtet, um die Grenzziehungsprozesse hervorzuheben, die auf der visuellen Ebene in Bezug auf Bildkomposition, Ikoneme und (funktionale) Identifikation der Handlungsträger enthaltenen sind. Wie mehrfach aufgezeigt, beeinflusst die Selektion der analysierten Bilder den Blick.² Das unterstreicht jedoch, dass kein vereinfachtes Bild einer klaren Neutralisierung des „Fremden“ (oder „Exotischen“) gezeichnet werden kann.

10.1.2 Reflexion der Resultate

***Shifting* im viergliedrigen Dispositiv der Fremd- und Selbstwahrnehmung**

Als Ausgangsfrage wurde zum einen nach der Darstellung von Religion und Ritual in den *Cérémonies et coutumes religieuses* und zum anderen nach der Konstruktion des Vergleichs sowie davon ausgehend nach den Grenzziehungsmechanismen zwischen den Ritualen des intendierten Lesekreises bzw. Bildbetrachtenden und derjenigen der anderen, die (geographisch) näher oder aber auch weiter entfernt sein können, gesucht. Die Resultate dazu sollen im Folgenden rückwärts aufgerollt und reflektiert werden.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde die Prämisse aufgestellt, dass zwar eine Neutralisierung, Relativierung und „Europäisierung“ der *idolâtre* Traditionen konstruiert wird, diese Sichtweise jedoch zu kurz greift. Als Instrument zur Analyse dieser Grenzziehungsmechanismen und dem Validieren der Prämisse wurden die Kategorien „eigen“, „fremd“ und „exotisch“ gewählt. Dabei wurde deutlich, dass dies kein trinäres Klassifizierungssystem darstellt, sondern dass es sich beim Grenzziehungsmechanismus um ein komplexes *shifting* handelt. Dies betrifft nicht nur das „Fremde“ und/oder das „Exotische“, son-

²Ein Beispiel dazu wäre Laura Masseys Vergleich der chinesischen Gottheit *Quonin* mit der Mutter Gottes Maria, die frappante Ähnlichkeiten aufweisen. Was jedoch stärker gewichtet wird, die europäisierte, „neutralisierte“ chinesische Gottheit oder ein Seitenhieb gegen die Idolatrie der Katholiken, bleibt m. E. offen. Vgl. dazu [Massey](#), 2013.

dern zeigt ebenso auf, dass die Fremdreflexion eine identitätskonstitutive Funktion auf die Selbstreflexion ausübte. Somit kann, wie oben festgehalten,³ dieses Dreieck um ein weiteres Ordnungskriterium ergänzt werden, das nicht nur selbstreflektierend, sondern selbstkritisierend über der Kategorie des „Eigenen“ steht.

Die *Cérémonies* als Produkt ihrer Zeit und Teil eines Prozesses

„[...] Anfänge sind nie Neuschöpfungen aus dem Nichts.“⁴ So spielen beim *shifting* im viergliedrigen Dispositiv der Fremd- und Selbstwahrnehmung verschiedenste Faktoren eine Rolle, und zwar sowohl in gegenseitiger Abhängigkeit als auch im Wechselspiel: von antiken Denkmustern zur Darstellung des Wilden, von intrakonfessionellen Auseinandersetzungen der protestantischen Strömungen zu Grenzziehungen zwischen den Protestanten und Katholiken, die sich visuell, textuell, religionspolitisch und geographisch (bspw. in Bezug auf Kolonialgebiete) auswirkten, die Erweiterung der Weltkarte und Entdeckung neuer Welten (und zwar nicht nur der Neuen Welt und anderer maritimer Expansion, sondern gleichfalls der Grenzregionen Europas), wie Angebot und Nachfrage im florierenden Buchhandel der Niederlanden sowie deren technischen Voraussetzungen, der sozialen, wirtschaftlichen, politischen wie religionspolitischen Situation Hollands oder die Biographien Bernard Picarts und Jean-Frédéric Bernards, ihre künstlerischen und verlegerischen Fähigkeiten, merkantiles Geschick und soziales Netzwerk, um nur einige der wegweisenden Aspekte zu nennen, die letztendlich zum Endprodukt, den *Cérémonies et coutumes religieuses* geführt haben.

All dies zeigt – was insbesondere durch die von Michael Baxandall entworfene Herangehensweise deutlich wurde – dass nur ein Konglomerat verschiedenster Voraussetzungen zum *paradigm shift*⁵ somit zu einer *new attitude toward religion*⁶ führen konnte; das Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* folglich nicht im luftleeren Raum entstand, sondern als Produkt seiner Zeit und Teil eines Prozesses gesehen werden muss:

³Vgl. Kapitel 9 *Resultate*.

⁴Jäger/Knauer, 2009: 9.

⁵Vgl. Stroumsa, 2010: 14-38.

⁶Vgl. Hunt 2010a: 1-21.

„Gifted, original, and isolated as they may have been, scholars remained very much the product of their times.“⁷

Die *Cérémonies* als Lehrbuch der Religionswissenschaft

Zu guter Letzt drängt sich die Frage auf, inwiefern die *Cérémonies et coutumes religieuses* als religionswissenschaftlich ausgerichtetes Werk positioniert werden kann.⁸ Dabei erscheinen in der Fachgeschichte, verstanden als Prozess, dessen Anfänge in der Renaissance verordnet werden können,⁹ zwei Kriterien ausschlaggebend für religionswissenschaftlich ausgerichtete Forschung, die eine Übertragbarkeit auf und Anschlussfähigkeit an andere Konzepte gewähren sollen: erstens das Bestimmen von Formen und Funktionen von Religion auch ausserhalb des eigenen religiösen Systems, was einen universalisierbaren Religionsbegriff voraussetzt, zweitens ein – egal, ob explizit durchgeführter oder lediglich potentiell möglicher – wertneutraler Vergleich.¹⁰

In der Ausführung und Reflexion zu Stroumsas *paradigm shift* wurde dargelegt, dass die Anfänge dieser facettenreichen und vielseitigen Entwicklung des universalisierbaren Religionsbegriffs in der Renaissance angesetzt werden müssen, wobei ein Konglomerat unterschiedlicher Voraussetzungen dafür ausschlaggebend war. In Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* kann, wie dies in der Begriffsanalyse dargelegt wurde, von einem universalisierbaren Religionsbegriff ausgegangen werden. Gleichfalls stellte sich der Begriff *idolâtre* ebenda als eine nicht-pejorative Bezeichnung heraus.¹¹

In der vorliegenden Arbeit wurde untersucht, wie der Vergleich *de tous les peuples du monde* im Werk konstruiert wurde. In Bezug auf die Frage nach einer wertneutralen Herangehensweise können drei Aspekte festgehalten werden. Erstens konnte festgestellt

⁷Stroumsa, 2010: 27.

⁸Vgl. dazu auch von Wyss-Giacosa, 2006: 14; 48; 107.

⁹Zur Diversität der Anfänge vgl. Kapitel 5.3. *Schlussfolgerungen*.

¹⁰Die Absicht hinter der Bestimmung dieser Kriterien ist nicht eine Definition des Fachs Religionswissenschaft, sondern bezieht sich auf den spezifischen Prozess im Diskurs zu Religionen, der sich seit der Renaissance entwickelte und die für den Paradigmenwechsel (vgl. dazu Stroumsa, 2010: 14-38) als ausschlaggebend bezeichnet werden können. Zu ‚wertneutral‘ und ‚normativ‘ vgl. Kapitel 4.1.5 *Konsequenz des Fokus auf Rituale*.

¹¹Vgl. Kapitel 4 *Begriffe und Taxonomie* und Kapitel 5 *Europäische Religionsgeschichte und Geschichte der Religionswissenschaft*.

werden, dass Picart im Vergleich zu früheren Quellen seine Darstellungen nicht-eigener Religionen neutralisierte, dies jedoch ein komplexeres Vorgehen darstellte, bei dem zum einen neutralisiert wurde, zum anderen jedoch „exotische“ Elemente bewusst betont wurden; der von Picart angestellte Vergleich wurde folglich in dieser Kontroverse konstruiert. Zweitens kann die in der *Préface* geäußerte Ritualkritik zwar auf alle dargestellten religiösen Traditionen bezogen werden; sie wurde jedoch vor allem auf den Katholizismus zugespitzt. Drittens wurde den Religionen im Werk grundsätzlich normativ begegnet und von einer idealen, natürlichen Religion ausgegangen. Dementsprechend kann konstatiert werden, dass sich Bernards und Picarts Werk *Cérémonies et coutumes religieuses* im Spannungsfeld zwischen wertneutraler, vergleichender Studie – in seinen Ansätzen, nämlich der Nebeneinanderstellung aller religiöser Traditionen – und normativen Prämissen – in seiner Ritual- und Religionskritik – bewegt.

Wie die Fachgeschichte der Religionswissenschaft zeigt, ist die Genese hin zu einem wertneutralen Vergleich der Religionen eine langwierige, verworrene und keineswegs geradlinige Entwicklung.

10.2 Ausblick

Wie deutlich wurde, handelt es sich bei der Untersuchung der *Cérémonies et coutumes religieuses* um ein vielseitiges Forschungsfeld, dass sich insbesondere auf die Religionswissenschaft bereichernd auswirkt. Die Fokussierung sowohl auf die Bilder als auch auf die Texte und deren Verhältnis zueinander machen eine Vielzahl von Anschlussfragen denkbar. Aus der Fülle an möglichen weiteren Forschungsfeldern¹² sollen hier drei hervorgehoben werden, deren Untersuchung besonders aufschlussreiche und erhellende Er-

¹²Vgl. dazu auch die Anmerkung zur Komposition als Kompilation und den damit einhergehenden, auf den Text ausgerichteten Fragestellungen im Kapitel 1.3 *Fragestellung*.

kenntnisse versprechen könnten.

Das Fremde übte nicht nur auf die Menschen im 18. Jahrhundert eine starke Anziehungskraft und Faszination aus: Ebenso scheinen sich die zeitgenössischen Forschenden besonders für Fragen nach der Darstellung des Fremden damaliger Dokumentationen zu interessieren. Da von der Reflexion des Fremden die Selbstreflexion abhängt, eröffnen sich in Bezug auf die *Cérémonies et coutumes religieuses* weitere Forschungsfelder. Zum einen kann nach den identitätskonstruierenden Mechanismen in Text und Bild im Kapitel zu den *Protestants*, nach ihren innenkonfessionellen Unterscheidungen, Abgrenzungen und Konflikten, wie ebenso nach Abgrenzung zur katholischen Konfession geforscht werden.

Wie festgestellt wurde, stellen die Wechselwirkungen zwischen den Dynamiken interkultureller Kommunikation an den Grenzregionen Europas und denjenigen in der Neuen Welt ein bisher kaum erforschtes Feld dar; dieser Untersuchungsbereich verspricht jedoch durch den Perspektivenwechsel und die Fokussierung auf andere Gebiete für die Fachgeschichte der Religionswissenschaft erhellend zu werden.

Weiter ergeben sich Anschlussfragen an die Genese hin zu einem wertneutralen Vergleich, die, wie oben aufgezeigt, keineswegs als geradliniger Prozess verläuft, wobei die Fremd- wie Selbstwahrnehmung die unterschiedlichsten Formen annehmen kann:

„Die gesteigerte Weltoffenheit im Zeitalter der Aufklärung hat [...] grundsätzlich nichts geändert; anschliessend wird im 19. Jahrhundert das grösste Ausmass an «weisser» Distanzierung von den übrigen Kulturen erreicht. Dieses europäische *Sonderbewusstsein*, welches sein Universalitätsanspruch über einen beliebigen, selbstverständlichen Ethnozentrismus heraushebt, speist sich ursprünglich aus vorneuzeitlichen Quellen: einer Kombination von hel-lenischem Barbarendiskurs und christlicher Heilsgewissheit, die später durch neue Bestätigungsstrategien ergänzt oder ersetzt wird: [...].“¹³

¹³Osterhammel, 2016: 62. Hervorhebung im Original. Diese Entwicklung ist eng verwoben mit Politik, Wirtschaft wie auch mit Kulturkontakten; somit erfordern derartige Forschungsfelder eine verflechtungsgeschichtliche Herangehensweise.

Weitere Anschlussfragen stellen sich beispielsweise mit Edward Said¹⁴ und dem Orientalismus-Diskurs. Die Kontexte, auf die sich dieser Diskurs bezieht, unterscheiden sich auf politischer, wirtschaftlicher, sozialer und bildungspolitischer¹⁵ Ebene von demjenigen Bernards und Picarts. Und dennoch:

„Was Said als «Orientalismus» bezeichnete – oder neu bezeichnete –, ist nur der Sonderfall eines sehr viel umfassenderen Phänomens: die stereotypisierte Wahrnehmung einer Kultur durch eine andere bzw. von Individuen einer Kultur durch Individuen einer anderen.“¹⁶

Trotz veränderter Kontexte bleiben die systematischen Fragen, mit denen diese Forschungsfelder bearbeitet werden können, die gleichen; nämlich die Fragen nach dem Religionsverständnis, der Konstruktion des Vergleichs und der damit zusammenhängenden Wahrnehmung des Eigenen und des Anderen.

¹⁴Vgl. Said, 1979.

¹⁵Zum Einfluss der universitären Landschaft und der Einrichtung von Arabistik-Lehrstühlen auf den Blick nach Osten, vgl. auch Brunotte, 2009: 344.

¹⁶Burke, 2010: 147.

Dank

Beim Zustandekommen dieser Arbeit haben mich viele Personen unterstützt, denen mein herzlicher Dank gilt. Zu diesen gehört an erster Stelle Professor Dr. Christoph Uehlinger, der mir in Gesprächen und den religionswissenschaftlichen Forschungswerkstätten, die ich bei ihm besuchen durfte, wertvolle Denkanstösse gegeben hat.

Ausserdem durfte ich unter seiner Leitung das E-Guide-Projekt koordinieren, dessen Konzept ein wichtiges Fundament für diese Arbeit darstellt. Den weiteren Projektmitarbeiterinnen, insbesondere Anina Frieden und Mirjam Läubli, sei ebenfalls gedankt.

Die Faszination für die *Cérémonies et coutumes religieuses* sowie erste wichtige Hinweise dazu verdanke ich Dr. Paola von Wyss-Giacosa, die mich während meines Studiums auf das Werk aufmerksam machte.

Hinter den Kulissen geht es oft weniger glamourös zu: Da wird die Rechtschreibung diskutiert und der Sinn ganzer Passagen in Frage gestellt. Für wertvolle Hinweise und Anregungen möchte ich Monika Amsler, Angela Brunner, Marco Brunner, Anna-Katharina Höpflinger, Antonie Löffler, Mirjam Mezger, Farida Stickel und Gabriel Zwicky herzlich danken.

Ein ausdrücklich herzlicher Dank gebührt Farida und Marco. Ohne ihren stetigen Zuspruch und Begleitung wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Bibliographie

Primärquellen

_ACOSTA, José de: Historia moral y natural de las Indias, Sevilla, 1591.

_BANIER, Antoine: Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde, Amsterdam, 1741.

_BERNARD, Jean-Frédéric: Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde, Amsterdam, 1723–1737.

_BERNARD, Jean-Frédéric: Voyage du Nord, Amsterdam, 1715–1738.

_BERNIER, François: Mémoire sur le quiétisme des Indes, Journal des Savants, Paris, 1688.

_BREREWOOD, Edward: Enquiries touching the Diversities of Languages and Religions through the chief parts of the world, London, 1614.

_FLEURY, Claude: Les Moeurs des Israélites et des Chrétiens, Tours, 1681.

_FONTANELLES, Bernard: De l'origine des fables, Paris, 1684.

_HERRLIBERGER, David: Heilige Ceremonien Gottes- und Götzendienste aller Völker der Welt. Nach des berühmten Picarts Erfindung in Kupfer gestochen, Zürich, 1739–1750.

_LAFITAU, Joseph-François: Moeurs de sauvages américains comparées aux Moeurs des premiers temps, Paris, 1725.

_MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat: Lettres Persanes, Amsterdam, 1721.

_RICCI, Matteo: Brief an Fr. Francesco Pasio: Letter to Fr. Francesco Pasio, Vice-Provincial from 1600–1606; in: SHELKE, Christopher Sj./DEMICHELE, Mariella (Hg.): Matteo Ricci in China. Inculturation through Friendship and Faith, Rom: Gregorian & Biblical Press, 2010: 89-105.

_RICHARD, Simon: Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmy les Juifs. Traduites de l'italien de Leon de la Modene, Rabin de Venice, Paris, 1674.

_RICHARD, Simon: Cérémonies et coutumes des chrétiens orientaux, Trevoux, 1737.

Sekundärquellen

_ABRAMOVITCH, Ilana: Bernard Picart's *Ceremonies and Customs of the several Nations of the Known World* (1723): Moving Pictures, in: ASAF, Dawid: Proceedings of the Tenth World Congress of Jewish Studies, Jerusalem, August 16–24, 1989, Jerusalem: World Union of Jewish Studies, 1990: 93-99.

_ALPERS, Svetlana: The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, London: John Murray, 1983.

_APP, Urs: The Birth of Orientalism, Philadelphia et al.: University of Pennsylvania Press, 2000.

_ARCANGELI, Alessandro: Dancing Savages. Stereotypes and Cultural Encounters across the Atlantic in the Age of European Expansion, in: CALARESU, Melissa/DE VIVO, Filippo/RUBIÉS, Joan-Pau (Hg.): Exploring Cultural History. Essays in Honour of Peter Burke, Farnham, Surrey: Ashgate, 2010: 289-308.

- _ASSMANN, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, Berlin: Erich Schmidt, 2008.
- _AUFFAHR, Christoph: „Weltreligion“ als ein Leitbegriff der Religionswissenschaft im Imperialismus, in: Ulrich/VAN DER HEYDEN, U./STOECKER, Holger (Hg.): Mission und Macht im Wandel politischer Orientierungen. Europäische Missionsgesellschaften und ihre Tätigkeiten in Afrika und Asien zwischen 1800 und 1945 in politischen Spannungsfeldern (Missionsgeschichtliches Archiv, 8), Stuttgart: Franz Steiner, 2005: 17-36.
- _AUFFAHR, Christoph: Idol, Idolatrie, in: AUFFAHR, Christoph/KIPPENBERG, Hans G./MICHAELS, Axel: Wörterbuch der Religionen, Stuttgart: Alfred Körner, 2006: 234-235.
- _BAERT, Barbara/LEHMANN, Ann-Sophie/VAN DEN AKKERVEKEN, Jenke: A Sign of Health. New Perspectives in Iconology, in: ders. (Hg.): New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology, Brussels: Academic & Scientific, 2012: 7-14.
- _BAL, Mieke: Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, in: Journal of Visual Culture 2/5 (2003) 5-32.
- _BARBU, Daniel: „Idolatrie“ and Religious Diversity: Thinking about the Other in Early Modern Europe, in: Asdiwal 9 (2014) 39-50.
- _BASKIND, Samantha: Bernard Picart’s Etchings of Amsterdam’s Jews, Jewish Social Studies 13/2 (2007) 40-64.
- _BAXANDALL, Michael: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst, Berlin: Dietrich Reimer, 1990.
- _BAYLY, Christopher A.: The Birth of the Modern World 1780–1914. Global Connections and Comparisons, Oxford et al.: Blackwell, 2004.
- _BELLINGRADT, Daniel: Paper Networks and the Book Industry. The Business Activities of an Eighteenth-century Paper Dealer in Amsterdam, in: BELLINGRADT, Daniel/NELLES, Paul/SALMAN, Jeroen (Hg.): Books in Motion in Early Modern Europe. Beyond Production, Circulation, and Consumption, Cham: Springer International Publishing, 2017: 67-85.
- _BERKVEN-STEVELINCK, Christiane: Prosper Marchand et l’histoire du livre. Quel-

ques aspects de l'érudition bibliographique dans la première moitié du XVIIIe siècle, particulièrement en Hollande, Amsterdam: o. A., 1978.

_BERKVEN-STEVENLINCK, Christiane/BOTS, Hans/HOFTIJZER, Paul /LANKHORST, Otto S. (Hg.): *Le Magasin de l' Univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade*, Leiden et al.: Brill, 1992.

_BERKVEN-STEVENLINCK, Christiane/ISRAEL, Jonathan/POSTHUMUS MEYJES, Hans (Hg.): *The Emergence of Tolerance in the Dutch Republic*, Leiden et al.: Brill, 1997.

_BERNARD, Carmen/GRUZINSKI, Serge: *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*, Paris: Éditions du Seuil, 1988.

_BERTI, Silvia: Amsterdam. Conflitti, Ricomposizioni, Neo-Ortodossia, in: dies.: *Anticristianesimo e Libertà. Studi sull'illuminismo radicale europeo*, Bologna: Il Mulino, 2012a: 29-55.

_BERTI, Silvia: Bernard Picart e Jean-Frédéric Bernard dalla religione riformata al deismo un incontro con il mondo ebraico nell'Amsterdam del primo settecento, in: dies.: *Anticristianesimo e Libertà. Studi sull' illuminismo radicale europeo*, Bologna: Il Mulino, 2012b: 235-257.

_BERTI, Silvia: Bernard Picart miniaturista e pittore, in: dies.: *Anticristianesimo e Libertà. Studi sull' illuminismo radicale europeo*, Bologna: Il Mulino, 2012c: 259-273.

_BEVILACQUA, Alexander: *The Republic of Arabic Letters. Islam and the European Enlightenment*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2018.

_BITTERLI, Urs: *Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakts vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, München: C.H. Beck, 1986.

_BITTERLI, Urs: *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: C.H. Beck, (1976) ³2004.

_BÖHME, Hartmut: Aby M: Warburg (1866–1929), in: MICHAELS, Axel (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München: C.H. Beck, ²2004: 133-156.

- _BOLIN, Inge: *Growing Up in a Culture of Respect: Child Rearing in Highland Peru*, Austin: University of Texas Press, 2006.
- _BORGEAUD, Philippe: *Aux origines de l'histoire des religions*, Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- _BORGEAUD, Philippe: *L'histoire des religions*, Gollion: Infolio éditions, 2013.
- _BORGEAUD, Philippe/PETRELLA, Sara: *Le singe de l'autre. Du sauvage américain à l'histoire comparée des religions*, Genève: La Bibliothèque de Genève, 2016.
- _BRÄUNLEIN, Peter J.: Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft, in: LUCHESI, Brigitte/VON STUCKRAD, Kocku: *Religion im kulturellen Diskurs. Religion in Cultural Discourse. Festschrift für Hans. G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004: 195-231.
- _BRÄUNLEIN, Peter J.: Ikonische Repräsentation von Religion, in: KIPPENBERG, Hans G./LUCHESI, Brigitte (Hg.): *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009: 771-810.
- _BRETTFELD, Sven: Dynamiken der Religionsgeschichte: Lokale und translokale Verflechtungen, in: STAUSBERG, Michael (Hg.), *Religionswissenschaft (De Gruyter Studium)*, Berlin: Walter de Gruyter, 2012: 423-434.
- _BRUNOTTE, Ulrike: Religion und Kolonialismus, in: KIPPENBERG, Hans G./RÜPKE, Jörg/VON STUCKRAD, Kocku (Hg.): *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009: 339-369.
- _BURKE, Peter: *The Philosopher as Traveller. Bernier's Orient*, in: ELSNER, Jaś/RUBIÉS, Joan-Pau (Hg.): *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*, London: Reaktion Books, 1999: 124-137.
- _BURKE, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as historical Evidence*, Ithaca: Cornell University Press, 2001a; dt. Übersetzung: BURKE, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin: Klaus Wagenbach, ³2010.
- _BURKE, Peter: *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft*, Berlin: Klaus Wagenbach, 2001b.
- _BURSCHEL, Peter/JUTERCZENKA, Sünne: *Begegnen, Aneignen, Vermessen. Europäi-*

sche Expansion als globale Interaktion, in: ders. (Hg.): Die Europäische Expansion, Stuttgart: Franz Steiner, 2016: 7-31.

_CHAKRABARTY, Dipesh: Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference (Princeton Studies in Culture/Power/History), Princeton: Princeton University Press, 2000.

_CONRAD, Sebastian/ECKERT, Andreas/FREITAG, Ulrike (Hg.): Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen, Frankfurt am Main: Campus, 2007.

_CRUZ, Laura: The Geographic Extent of the Dutch Book Trade in the 17th Century. An Old Question revisited, in: KAPLAN, Benjamin/CARLSON, Marybeth/CRUZ, Laura (Hg.): Boundaries and their Meanings in the History of the Netherlands, Leiden/Boston: Brill, 2009: 119-137.

_DAVIE, Grace/WYATT, David: Document Analysis, in: STAUSBERG, Michael/ENGLER, Steven (Hg.): The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion, London/New York: Routledge, 2011: 151-160.

_DELAHOUTRE, Michel: Idolâtrie, in: POUPARD, Paul (Hg.): Dictionnaire des religions, Paris: Presses universitaires de France, 2007: 894-896.

_DEMEL, Walter: Abundantia, Sapientia, Decadencia. Zum Wandel des Chinabildes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: BITTERLI, Urs/SCHMITT, Eberhard (Hg.), Die Kenntnis „Indien“ im früh-neuzeitlichen Europa, München: Oldenbourg, 1991: 129-153.

_DÖBLER, Marvin/TANASEANU-DÖBLER, Ilinca: Interpretation religiöser Quellentexte. *Die Natur zwischen Gott und Menschen in der Schrift De planctu naturae des Alanus ab Insulis*, in: KURTH, Stefan/LEHMANN, Karsten (Hg.): Religionen erforschen. Kulturwissenschaftliche Methoden in der Religionswissenschaft, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011: 21-41.

_ELSAS, Christoph: Religionsgeschichte Europas. Religiöses Leben von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

_ERBE, Michael: Die frühe Neuzeit (Grundkurs Geschichte), Stuttgart: Kohlhammer, 2007.

_FALIU, Odile: Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, des-

sinées par Bernard Picart, Paris: Herscher, 1988.

_FEIL, Ernst: *Religio. Die Geschichte eines neuzeitlichen Grundbegriffs im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, Bd. 3, ²2012.

_FEUCHTWANGER-SARIG, Naomi: Bernard Picart: Image, Text and Material Culture, in: COHEN, Julie-Marthe/KRÖGER, Jelka/SCHRIJVER, Emile: *Gifts from the Heart. Ceremonial Objects from the Jewish Historical Museum*, Amsterdam, Zwolle: Waanders, 2004: 83-96.

_FORBERG, Corinna: *Die Rezeption indischer Miniaturen in der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Petersberg: Michael Imhof, 2015.

_FREIBERGER, Oliver: Der Vergleich als Methode und konstitutiver Ansatz der Religionswissenschaft, in: KURTH, Stefan/LEHMANN, Karsten: *Religionen erforschen. Kulturwissenschaftliche Methoden in der Religionswissenschaft*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011: 199-218.

_FREIBERGER, Oliver: Modes of Comparison: Towards Creating a Methodological Framework for Comparative Studies, in: SCHMIDT-LEUKEL, Perry/NEHRING, Andreas (Hg.): *Interreligious Comparisons in Religious Studies and Theology. Comparison Revisited*, London et al.: Bloomsbury, 2016: 53-71.

_FROHN, Elke Sofie/LÜTZENKIRCHEN, H.-Georg: Idol, in: AUFFAHRT, Christoph (Hg. et al.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Stuttgart: Metzler, Bd. 2, 2000: 72; 81.

_GAUDIO, Michael: *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008.

_GEERTZ, Clifford: Religion als kulturelles System, in: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (stw 696), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987: 44-95.

_GEIMER, Peter/HAGNER, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München: Wilhelm Fink, 2012.

_GENNEP, Arnold: *Les Rites de Passage*, New York/Paris/La Haye: Johnson Reprint Corporation, 1969 [¹1909].

- _GIERL, Martin: Religiöses Wissen. Wissenschaft und die Kommunikation mit Gott 1650–1750, in: NEUHAUS, Helmut (Hg.): Die Frühe Neuzeit als Epoche, München: R. Oldenbourg, 2009: 91-105.
- _GINZBURG, Carlo: Faden und Fährten – wahr falsch fiktiv. Aus dem Italienischen von Victoria Lorini, Berlin: Klaus Wagenbach, (2006) 2013.
- _GLADIGOW, Burkhard: Europäische Religionsgeschichte, in: KIPPENBERG, Hans G./ LUCHESI, Brigitte (Hg.): Lokale Religionsgeschichte, Marburg: diagonal, 1995: 21-42.
- _GLADIGOW, Burkhard: Religionswissenschaft als Kulturwissenschaft, hg. von AUF-FAHRT, Christoph/RÜPKE, Jörg (Religionswissenschaft heute 1), Stuttgart: Kohlham-mer, 2005.
- _GLADIGOW, Burkhard: Europäische Religionsgeschichte der Neuzeit, in: KIPPENBERG, Hans G./RÜPKE, Jörg /VON STUCKRAD, Kocku (Hg.): Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009: 15-37.
- _GOMBRICH, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2006.
- _GOTTHARD, Axel: Gibt es eine typisch frühneuzeitliche Raumwahrnehmung?, in: NEU-HAUS, Helmut (Hg.): Die Frühe Neuzeit als Epoche, München: R. Oldenbourg, 2009: 307-323.
- _GUTIÉRREZ, Verónica A.: Quetzalcoatl's Enlightened City: A Close Reading of Ber-nard Picart's Engraving of Cholollan/Cholula, in: HUNT, Lynn/JACOB, Margaret/MIJN-HARDT, Wijnand (Hg.): Bernard Picart and the first Global Vision of Religion, Los An-geles: Getty Research Institute, 2010b: 251-270.
- _HALBERTAL, M./MARGALIT A.: Idolatry (1992), in: BOWKER, John (Hg.): The Ox-ford Dictionary of World Religions: Oxford/New York: Oxford University Press, 1997: 465-466.
- _HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta/KRÜGER, Gundolf (Hg.): James Cook. Gifts and trea-sures from the South Seas/Gaben und Schätze aus der Südsee. The Cook/Forster collec-tion, Göttingen/Die Göttinger Sammlung Cook/Forster, München et al.: Prestel, 1998.

- _HENSEL, Thomas: Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien, Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- _HOLLY, Michael Ann: Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca/London: Cornell University Press, 1984.
- _HOWELLS, Richard/NEGREIROS, Joaquim: Visual Culture. 2nd Edition: Fully revisited and updated, Cambridge/Malden: Polity, 2014.
- _HUNT, Lynn/JACOB, Margaret/MIJNHARDT, Wijnand (Hg.): The Book that Changed Europe: Picart and Bernard's Religious ceremonies of the world, Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2010a.
- _HUNT, Lynn/JACOB, Margaret/MIJNHARDT, Wijnand (Hg.): Bernard Picart and the First Global Vision of Religion, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010b.
- _JACOB, Margaret C.: How Radical was the Enlightenment? What do we mean by Radical? *Diametros* 40 (2014) 99-114.
- _JÄGER, Jens/KNAUER, Martin (Hg.): Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung, München: Wilhelm Fink, 2009.
- _JORDAN, Stefan: Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft (Orientierung Geschichte), Paderborn et al.: Schöningh, 2009.
- _KIPPENBERG, Hans G.: Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne, München: C. H. Beck, 1997.
- _KIPPENBERG, Hans G.: Iconography: Iconography as Visible Religion (¹1987), in: JONES, Lindsay (Hg.): *Encyclopedia of Religion*, Detroit: Macmillan Reference USA, Bd. 7, ²2005: 4295-4299.
- _KIPPENBERG, Hans G./RÜPKE, Jörg/VON STUCKRAD, Kocku (Hg.): Teil I: Das Problem einer Europäischen Religionsgeschichte. Einleitung, in: ders.: *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009a: 1-2.
- _KIPPENBERG, Hans G.: Religion als Gemeinschaftsgut. Religiöse Zusammenkünfte und Rituale als rechtliche Tatbestände, in: KIPPENBERG, Hans G./RÜPKE, Jörg /VON STUCKRAD, Kocku (Hg.): *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*,

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009b: 127-154.

_LANG, Bernhard: Art. Ritual/Ritus, in: CANCIK, Hubert/GLADIGOW, Burkhard/LAUBSCHER, Matthias Samuel: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Stuttgart et al.: W. Kohlhammer, Bd. 4, 1998: 442-443.

_LEERTOUWER, Lammert: Primitive Religion in Dutch Religious Studies, *Numen* 38 (1991) 198-213.

_LEHMANN, Hartmut: Ein europäischer Sonderweg in Sachen Religion, in: KIPPENBERG, Hans G./LUCESI, Brigitte (Hg.): Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009: 39-59.

_LESTRINGANT, Frank: Die Wilden Europas: Der Korse, der Sarde, der Lappe, übersetzt von Sven Thorsten Kilian, in: KLETTKE, Cornelia/PRÖVE, Ralf (Hg.): Brennpunkt kultureller Begegnungen auf dem Weg zu einem modernen Europa. Identitäten und Alteritäten eines Kontinents, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress, 2001: 27-46.

_LOGEMANN, Cornelia/PFISTERER, Ulrich: Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* und das Konzept der Ausstellung, in: EFFINGER, Maria/LOGEMANN, Cornelia/PFISTERER, Ulrich (Hg.): Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen (Katalog zur Ausstellung vom 15. Februar bis 25. November 2012), Heidelberg: Winter, 2012: 9-21.

_LUHMANN, Niklas: Die Religion der Gesellschaft. Herausgegeben von André Kieserling, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

_MAIA NETO, José R.: The Struggle against Unbelief in the Portuguese Jewish Community in Amsterdam After Spinoza's Excommunication, in: BERTI, Silvia/CHARLESDAUERT, Françoise/POPKIN, Richard H.: Heterodoxy, Spinozism, and Free Thought in Early-eighteenth-Century Europe. Studies on the *Traité des Trois Imposteurs*, Dordrecht et al.: Kluwer, 1996: 425-437.

_MANCALL, Peter C.: Illness and Death among Americans in Bernard Picart's *Cérémonies et coutumes Religieuses*, in: HUNT, Lynn/JACOB, Margaret/MIJNHARDT, Wijand (Hg.): Bernard Picart and the First Global Vision of Religion, Los Angeles: Getty Rese-

arch Institute, 2010b: 271-287.

_MASUZAWA, Tomoko: *The Invention of World Religions. Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005.

_MICHAELS, Axel: Nachwort. Die Religionsphänomenologie ist tot – Es lebe die Religionsphänomenologie, in: MICHAELS, Axel/PEZZOLI-OLGIATI, Daria/STOLZ, Fritz (Hg.): *Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie?*, Bern: Peter Lang, 2001: 489-492.

_MITTER, Partha: *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago/London: The University Chicago Press, 1992.

_MORGAN, David: *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2005a.

_MORGAN, David: Visual Culture and Religion: An Overview, in: JONES, Lindsay (Hg.): *Encyclopedia of Religion*, Detroit: Macmillan Reference USA, Bd. 14, 2005b: 9620-9624.

_MÜLLER, Marion G.: Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert, in: KNIEPER, Thomas/MÜLLER, Marion G. (Hg.): *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektive*. Köln: Halem, 2001: 14-24.

_MÜLLER, Marion G.: Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach, in: MARGOLIS, Eric/PAUWELS, Luc (Hg.): *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, Los Angeles et al.: SAGE, 2011: 283-297.

_MULSOW, Martin/ZEDELMAIER, Helmut: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001.

_OFFENBERG, Adri K.: The Riddle of the Baskets of 1726. A Glimpse of Jewish Book Production at Amsterdam in the First Half of the Eighteenth Century, in: MARTIN, F. J. Baasten/MUNK, Reinier (Hg.): *Studies in Hebrew Literature and Jewish Culture*, Bd. 12, Dordrecht: Springer, 2007: 57-80.

_OSTERHAMMEL, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 2009.

_OSTERHAMMEL, Jürgen: Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas, in: BUR-

SCHEL, Peter/JUTERCZENKA, Sünne: Begegnen, Aneignen, Vermessen. Europäische Expansion als globale Interaktion, in: BURSCHEL, Peter/JUTERCZENKA, Sünne (Hg.): Die Europäische Expansion, Stuttgart: Franz Steiner, 2016: 35-68.

_PAILIN, David A.: Jewish costume and beliefs today, in: ders.: Attitudes to Other Religions. Comparative religion in seventeenth- and eighteenth-century Britain, Manchester: Manchester University Press, 1984: 193-197.

_PANOFSKY, Edwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964), in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln: DuMont, 1979a: 185-206.

_PANOFSKY, Edwin: Ikonographie und Ikonologie (1939/1955), in: KAEMMERLING, Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln: DuMont, 1979b: 207-225.

_PAUL, Gerhard: Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven, in: JÄGER, Jens/KNAUER, Martin (Hg.): Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung, München: Wilhelm Fink, 2009: 125-148.

_PESTANA, Carla Giardina: Reformation and the Politicization of Religious Expansion, in: ders.: Protestant Empire. Religion and the Making of the British Atlantic World, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009: 33-65.

_Putzger. Historischer Atlas zur Welt- und Schweizergeschichte, Berlin: Cornelsen, ¹²1994.

_REICHLE, Ingeborg/SIEGEL, Steffen/SPELTEN, Achim: Die Familienähnlichkeit der Bilder, in: ders. (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin: Kadmos, 2007: 8.

_REINHARD, Wolfgang: Die Unterwerfung der Welt. Globalgeschichte der europäischen Expansion 1415–2015 (Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung), München: C.H. Beck, ¹⁻³2016.

_REVEL, Jacques: The Uses of Comparison. Religions in the Early Eighteenth Century, in: HUNT, Lynn/JACOB, Margaret/MIJNHARDT, Wijnand (Hg.): Bernard Picart and the

- first Global Vision of Religion, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010b: 331-347.
- _RIES, Julien: Idolatry (1987), in: JONES, Lindsay (Hg.): Encyclopedia of Religion, Detroit: Macmillian Reference USA, Bd. 7, ²2005: 4356-4365.
- _ROECK, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit von der Renaissance zur Revolution, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- _ROSE, Gillian: Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Material, London et al.: SAGE, 2001.
- _RUBIÉS, Joan Pau: Introduction, in: BUGGE, Henriette/RUBIÉS, Joan Pau (Hg.): Shifting Cultures. Interaction and Discourse in the Expansion of Europe, Münster: Lit, 1995: 1-14.
- _RÜPKE, Jörg: Europa und die Europäische Religionsgeschichte, in: KIPPENBERG, Hans G./RÜPKE, Jörg/VON STUCKRAD, Kocku (Hg.): Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009: 3-14.
- _SACHS-HOMBACH, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- _SAID, Edward W.: Orientalism, New York: Vintage Books, 1979.
- _SCHADE, Sigrid/WENK, Silke: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld: transcript, 2011.
- _SCHORSCH, Jonathan: Jews and Blacks in the Early Modern World, Cambridge: University Press, 2004.
- _SCHULZE, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München: Wilhelm Fink, 2005.
- _SCHMIDT, Benjamin: Geography Unbound. Boundaries and the Exotic World in the Early Enlightenment, in: KAPLAN, Benjamin/CARLSON, Marybeth/CRUZ, Laura (Hg.): Boundaries and their Meanings in the History of the Netherlands, Leiden/Boston: Brill, 2009: 35-61.
- _SIEGEL, Steffen: Die „gantz accurate“ Kunstkammer. Visuelle Konstruktion und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit, in: BREDEKAMP, Horst/-SCHNEIDER, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation

und die Berechenbarkeit der Welt, München: Wilhelm Fink, 2006: 157-182.

_SMITH, Jonathan Z.: Religion, Religions, Religious, in: Taylor, Mark C. (Hg.): Critical Terms for Religious Studies, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1998: 269-284.

_SMITH, Jonathan Z.: The „End“ of Comparison: Redescription and Rectification, in: PATTON, Kimberley C./RAY, Benjamin C. (Hg.): A Magic Still Dwells. Comparative Religion in the Postmodern Age, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2000: 237-241.

_SPELTEN, Achim: Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion, in: REICHLE, Ingeborg/SIEGEL, Steffen/SPELTEN, Achim (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin: Kadmos, 2007: 81-96.

_STÄHLI, Adrian: Die mediale Präsenz des Bildes. Oder: Was meinen wir eigentlich genau damit, wenn wir danach fragen, was ein Bild sei?, in: KIENING, Christian (Hg.): Mediale Gegenwärtigkeit, Zürich: Chronos, 2007: 127-146.

_STAUB, Christoph A.: In Anführungszeichen Synkretismus. „Synkretismus“ als Problem der Religionstheorie, Zürich: o. A., 2012.

_STAUSBERG, Michael: Comparison, in: STAUSBERG, Michael ENGLER, Steven (Hg.): The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion, London/New York: Routledge, 2011: 21-39.

_STOLZ, Fritz: Hierarchien der Darstellungsebenen religiöser Botschaft, in: STOLZ, Fritz: Religion und Rekonstruktion. Ausgewählte Aufsätze, hg. von PEZZOLI-OLGIATI, Daria/FRANK-SPÖRRI, Katharina/HÖPFLINGER, Anna-Katharina/JAQUES, Margaret/-SCHELLENBERG, Annette, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004: 13-27.

_STROUMSA, Guy G.: A New Science. The Discovery of Religion in the Age of Reason, Cambridge (Massachusetts)/London: Harvard University Press, 2010.

_SUBRAHMANYAN, Sanjay: Monsieur Picart and the Gentiles of India: in HUNT, Lynn/JACOB, Margaret/MIJNHARDT, Wijnand (Hg.): Bernard Picart and the first Global Vision of Religion, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010b: 197-214.

_SUBRAHMANYAN, Sanjay: Europe's India. Words, People, Empires, 1500–1800, Cam-

bridge (Massachusetts)/London: Harvard University Press, 2017.

_SUROWITZ, Hilit: The Symbolic Power of Blood-Letting. Bernard Picart's *La circoncision des juifs portugais*, in: HART, Mitchell B. (Hg.): Jewish Blood. Reality and metaphor in history, religion, and culture, London/New York: Routledge, 2009: 136-151.

_STUURMAN, Siep: François Bernier and the Invention of Racial Classification, History Workshop Journal, 2000/50 (2000) 1-21.

_TRAKULHUN, Sven: Kulturwandel durch Anpassung? Matteo Ricci und die Jesuitenmission in China, in: zeitenblicke 11/1 (2012), [28.7.2018], URL: http://www.zeitenblicke.de/2012/1/Trakulhun/index_html.

_UEHLINGER, Christoph: Visible Religion und die Sichtbarkeit von Religion(en). Voraussetzungen, Anknüpfungsprobleme, Wiederaufnahme eines religionswissenschaftlichen Forschungsprogramms, in: Berliner Theologische Zeitschrift 23/2 (2006) 165-184.

_UEHLINGER, Christoph: Approaches to Visual Culture and Religion: Disciplinary Trajectories, Interdisciplinary Connections, and Some Conditions for Further Progress: Method and Theory in the Study of Religion 27 (4-5, 2015; „Visual Culture and Religious Studies“, ed. Daniel Dubuisson) 384-422.

_VELDMAN, Ilja M./RICHARDS, Lynne: Familiar Customs and Exotic Rituals: Picart's Illustrations for *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples*, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 33/1/2 (2007/2008) 94-111.

_VINK, Markus P.M.: Encounters on the Opposite Coast: The Dutch East India Company and the Nayaka State of Madurai in the Seventeenth Century (European Expansion and Indigenous Response, 17), Leiden: Brill, 2016.

_WALKER, Alicia: The Emperor and the World. Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth to Thirteenth Centuries C.E., Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2012.

_WARBURG, Aby: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von WUTTKE, Dieter: Baden-Baden: Valentin Koerner, 1992.

_WEBER, Bruno: Charakteristik der manuellen druckgraphischen Techniken. Literatur, Historische Übersicht, Abbildungen. Maur: Herrliberger-Sammlung, 2002.

_WEDDIGEN, Tristan: Zur Funktionsgeschichte, in: DE BLAAUW, Sible/KEMPERS, Bram/WEDDIGEN, Tristan (Hg.): Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance, Vatikanstadt/Turnhout: Brepols, 2003: 9-25.

_WOHLFEIL, Rainer: Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: TOLKEMITT, Brigitte/WOHLFEIL, Rainer (Hg.): Historische Bildkunde. Probleme? Wege?, Berlin: Duncker&Humblot, 1991: 17-35.

_VON WYSS-GIACOSA, Paola: Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde*, Wabern: Benteli, 2006.

_VON WYSS-GIACOSA, Paola: Ethnographische Bildquellen der frühen Aufklärung: Bernard Picarts Illustrationen in den *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, in: KAENEL, Philippe/REICHARDT, Rolf (Hg.): Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert. The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries. Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18^e et 19^e siècles, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2007: 95-118.

_VON WYSS-GIACOSA, Paola: Et plus ultra. Gedanken des Amsterdamer Buchhändlers Jean Frédéric Bernard über das Reisen, in: MARSCHALL, Wolfgang/VON WYSS-GIACOSA, Paola/ISLER, Andreas: Genauigkeit: Schöne Wissenschaft, Bern: Benteli, 2008: 110-119.

_VON WYSS-GIACOSA, Paola: „Dessiné d’après nature“. Die Repräsentation jüdischer Religion in Bernard Picarts Bildtafeln für die *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde*, in: BEINHAUER-KÖHLER, Bärbel/PEZZOLI-OLGIATI, Daria/VALENTIN, Joachim: Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion, Zürich: Theologischer Verlag, 2010: 283-309.

_VON WYSS-GIACOSA, Paola: Beweis durch Augenschein. Zur Ästhetik, Funktion und Zirkulation bildlicher Repräsentationen von ‚asiatischer Idolatrie‘ in europäischen Werken des 17. Jahrhunderts, in: EFFINGER, Maria/LOGEMANN, Cornelia/PFISTERER, Ul-

rich (Hg.): Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen (Katalog zur Ausstellung vom 15. Februar bis 25. November 2012), Heidelberg: Winter, 2012: 80-92.

_VON WYSS-GIACOSA, Paola: Confronting Asia's „Idolatrous Body“. Reading some Early Modern European Source on Indian Religion, in: ORNELLA, Alexander Darius/KNAUSS, Stefanie/HÖPFLINGER, Anna-Katharina (Hg.): Commun(ica)ting Bodies. Body as a Medium in Religious Symbol Systems, Zürich: Pano Verlag, 2014: 387-423.

_ZANDER, Helmut: „Europäische“ Religionsgeschichte. Religiöse Zugehörigkeit durch Entscheidungskonsequenzen im interkulturellen Vergleich, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016.

_ZEDELMAIER, Helmut: Gelehrtes Wissensmanagement in der Frühen Neuzeit, in: NEUHAUS, Helmut (Hg.): Die Frühe Neuzeit als Epoche, München: R. Oldenbourg, 2009: 77-89.

Internetquellen

_e-rara: Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken: <http://doi.org/10.3931/e-rara-11419> [16.7.2018].

_Heidelberger historische Bestände, digital: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/banier1741ga> [21.08.12].

_Jüdische Informationsseite von Chabad-Lubawitsch Media Center: https://de.chabad.org/library/article_cdo/aid/973738/jewish/Der-erste-Haarschnitt-bei-einem-jdischen-Jungen.htm [24.6.2018].

_Jüdisches Leben online: haGalil.com: <http://www.judentum.net/religion/lag-baomer.htm> [24.6.2018].

_Leitfaden für Bildanalyse und -interpretation: <https://www.olat.uzh.ch/olat/url/Rep>

ositoryEntry/1353547817 [19.05.2014].

_ *Leitfaden für Bild-Vergleich*: <https://lms.uzh.ch/url/RepositoryEntry/3456827393/CourseNode/83254041764676> [20.09.2018].

_ *Lexas Länderservice*: <https://www.laenderservice.de/landkarten/themen/kolonialisierung.aspx> [6.8.2018].

_ MASSEY, Laura: *The Book that Changed Europe: Picart & Bernard's Religious Ceremonies of the World*, 2013: <https://www.peterharrington.co.uk/blog/picart-bernards-religious-ceremonies-of-the-world/> [07.07.2017].

_ *Stadsarchief Geemente Amsterdam*: <http://beeldbank.amsterdam.nl/afbeelding/010097012072> [23.09.2015].

_ *UCLA Library*: <http://digital2.library.ucla.edu/Search.do?selectedProjects=all&viewType=1&keyWord=Picart> [16.7.2018].

Abkürzungen und Zitierweise

Zitierweise der Primärquelle *Cérémonies et coutumes religieuses*

Zitate aus der Primärquelle werden jeweils kursiv wiedergegeben. Die Schreibweise entspricht dem Original, zur besseren Lesbarkeit wird jedoch auf die originale Gross- und Kleinschreibung verzichtet. Die Nummerierung der Bände verweist auf die erste angekündigte Edition.¹⁷ Die Seitenzahlen beziehen sich auf die jeweilige Sektion, da die Nummerierung in jeder Sektion neu beginnt.

CCR Abkürzung *Cérémonies et coutumes religieuses*

Juifs Benennung der Unterkapitel

Bd. 1 Nummerierung des Bandes

90 Seitenzahl

¹⁷Vgl. Borgeaud/Petrella, 2016: 114.

Lebenslauf

Regula Zwicky studierte Religionswissenschaft mit Schwerpunkt Christentum an der Universität Zürich und der Universität Utrecht. Ihre Lizentiatsarbeit schrieb sie in Zusammenarbeit mit dem FWF-Forschungsprojekt *Communicating Bodies* (Graz, Trento, Zürich) zur religiösen Bedeutung von Tatauierungen aus der Sicht europäischer Dokumentationen zu Pazifikreisen im 18. Jahrhundert.

Von 2011 bis 2018 arbeitete sie als Assistentin und Doktorandin am Lehrstuhl für Allgemeine Religionsgeschichte und Religionswissenschaft an der Universität Zürich.

Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Europäische Religionsgeschichte insbesondere der Neuzeit und Aufklärung, *Visible Religion*, Körper und Religion sowie Fragestellungen in der Perspektive des religionswissenschaftlichen Vergleichs.